



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA
CURSO 2018-2019

Programa de Doctorado en «Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura» (R.
D. 99/2011)

RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y POLÍTICA: UN
ANÁLISIS SOCIOCRÍTICO DE LAS OBRAS DE MO YAN

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Chaohui Chen

Directora: Dra. M^a Amelia Fernández Rodríguez

Madrid, octubre de 2018

Título: Relación entre literatura y política: Un análisis sociocrítico de las obras de Mo Yan

Doctoranda: Chaohui Chen

Directora: M^a Amelia Fernández Rodríguez

Resumen

Mo Yan es un autor que causa polémica dentro y fuera de China, por los temas, los personajes y el lenguaje en sus obras. Sus obras siempre contienen muchos elementos que tienen que ver con los contextos políticos e históricos y cierta creatividad. Debido a la especial identidad política de su autor y a su singularidad, las obras de Mo me llamaron poderosamente la atención y, en definitiva, la razón principal para elegir sus obras como ejemplos y desde aquí, reflexionar sobre la relación entre la literatura y la política.

El objetivo de este trabajo es, desde el punto de vista sociocrítico y marxista, a partir de analizar unas obras literarias chinas representativas, que son productos de la sociedad oriental y que incluyen gran cantidad de matices socialistas y marxistas, investigar las posibles relaciones entre la literatura y la política y al final, encontrar un estado de equilibrio o una manera de llegar al equilibrio. En este trabajo investigamos cómo las obras de Mo Yan reflejan la relación de influencia mutua entre la literatura y la política. No nos limitamos a una sola obra, sino que nos enfocamos en sus novelas extensas, que son más importantes y más representativas.

En la primera parte de este trabajo, hacemos unas aproximaciones a las opiniones tanto chinas como occidentales sobre la literatura, la política y la relación entre ellas.

Realizamos una investigación en la teoría literaria, sobre todo la marxista, lo que nos ofrece una base teórica para desarrollar el análisis concreto en la segunda parte. En la segunda parte combinamos las obras de Mo Yan con la teoría. Investigamos a lo largo del proceso de creación de las obras (antes, durante y después) para ver hasta qué punto están combinadas la literatura y la política. Analizaremos la biografía de Mo Yan, los contextos de su creación literaria (Capítulo III), los elementos literarios (el lenguaje, el contenido, las formas, el estilo, los elementos intertextuales y los conflictos en las obras) en las obras importantes (Capítulo IV), las intervenciones directas e indirectas impuestas por la política (Capítulo V) y los premios literarios, sobre todo el Premio Nobel de Literatura, que ganó Mo Yan (Capítulo VI). Profundizamos en los análisis realizados en los apartados anteriores y veremos si las obras de Mo pertenecen a la literatura propagandística o no, la cual es una combinación mecánica de la política y la literatura.

Abstract

Mo Yan is an author who caused controversies inside and outside China, because of the themes, the characters and the language in his works. His works always contain many elements related to political and historical contexts and some creativity. Due to the special political identity of its author and its uniqueness, the works of Mo called my attention powerfully. That is why we choose his works as examples to investigate the relationship between literature and politics.

The aim of this thesis is to analyse some representative Chinese literary works, which are products of Eastern society and that includes a lot of socialist and Marxist

nuances, from the socio-critical and Marxist perspective, to investigate the possible relationships between the Literature and politics and to find a state of balance or a way to get the balance between literature and politics. In this paper, we will investigate how Mo Yan's works reflect the relationship of mutual influence between literature and politics. We do not limit to a single work. We will focus on his long novels, which are more important and more representative.

In the first part of this work, we will see both Chinese and Western opinions about literature, politics and the relationship between them. We will carry out a research in literary theory, especially the Marxist literary criticism, which offers us a theoretical basis to develop the concrete analysis in the second part. In the second part we will combine the works of Mo Yan with the theory. We will investigate throughout the creation process of the literary works (before, during and after) to see to what extent literature and politics are combined. We will analyse the biography of Mo Yan, the contexts of his literary creation (Chapter III), the literary elements (language, content, forms, style, intertextual elements and conflicts in the works) in his important works (Chapter IV), direct and indirect interventions imposed by the politics (Chapter V) and the literary prizes, especially the Nobel Prize for Literature which was awarded to Mo Yan (Chapter VI). We will deepen the analysis carried out in the previous sections and we will see if the works of Mo belong to propagandistic literature or not, which is a mechanical combination of politics and literature.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	2
 PARTE I: BASE TEÓRICA. APROXIMACIONES A LA SOCIOCRÍTICA LITERARIA	14
Capítulo I Una aproximación a la teoría e historia de la relación entre literatura y política.....	15
I.1 La definición de la literatura: una aproximación a la teoría e historia.....	15
I.1.1 En Occidente: desde Platón hasta la teoría literaria marxista	15
I.1.2 En Oriente: desde Confucio hasta el siglo XXI	21
I.2 La definición de la política: una aproximación a la teoría e historia	25
I.2.1 En Occidente: desde la Antigüedad hasta el Marxismo	25
I.2.2 En China: desde Confucio hasta Sun Yat-sen.....	28
I.3 Relación entre la literatura y la política: una aproximación a la teoría e historia	31
I.3.1 En Occidente: desde Platón hasta el Marxismo	32
I.3.2 En China: desde el confucianismo hasta el siglo XXI	36
Capítulo II Crítica literaria marxista: un breve recorrido por la teoría e historia	43
II.1 Desarrollo general.....	43
II.2 Conceptos y preguntas claves	49
II.2.1 Literatura	49
II.2.2 Ideología.....	52
II.2.3 Partidismo y compromiso	55
II.2.4 Realismo.....	58
II.3 Aproximaciones a la teoría del canon y la consagración de obras literarias.....	62

PARTE II: ANÁLISIS DE MO YAN Y DE SUS OBRAS	70
Capítulo III Antes y durante la creación de las obras literarias	71
III.1 Biografía de Mo Yan.....	73
III.1.1 El hambre.....	78
III.1.2 El fantasma	78
III.1.3 La madre	79
III.1.4 La nostalgia del pueblo natal	80
III.1.5 La sátira y la crítica a los oficiales.....	80
III.2 Las obras de Mo Yan	82
III.3 Contexto social	87
Capítulo IV Elementos en las obras literarias.....	96
IV.1 Las formas	97
IV.1.1 Varias formas artísticas. <i>El suplicio del aroma de sándalo, Rana y La vida y la muerte me están desgastando</i> como ejemplos.....	97
IV.1.2 Cambios de personas narrativas. <i>Sorgo rojo, El suplicio del aroma de sándalo, Las baladas del ajo y La república del vino</i> como ejemplos.....	103
IV.1.3 Cambios temporales y espaciales. <i>La república del vino</i> como ejemplo.	106
IV.2 El contenido	110
IV.2.1 Personajes femeninos.....	111
IV.2.2 Contra la gran narrativa.....	118
IV.3 El lenguaje	126
IV.3.1 Lenguaje vulgar.....	127
IV.3.2 Lenguaje dialectal	131
IV.4 El estilo	137
IV.4.1 La parodia y la ironía	137
IV.4.2 La crítica directa.....	145
IV.5 Los elementos intertextuales. <i>Rana</i> como ejemplo.	149
IV.5.1 El significado del título <i>Rana</i>	150
IV.5.2 Sugitani Ginji	152

IV.5.3 <i>Las moscas</i> y <i>Las manos sucias</i> de Sartre.....	155
IV.5.4 El restaurante Don Quijote.....	158
IV.6 Los conflictos en las obras.....	161
IV.6.1 Conflictos entre el contexto y el alma.....	162
IV.6.1.1 El conflicto entre la naturaleza humana y el interés económico	162
IV.6.1.2 El conflicto entre la naturaleza humana y el interés político	163
IV.6.1.3 El conflicto entre la naturaleza humana y la moral.....	165
IV.6.2 Conflictos en el interior del ser humano	167
Capítulo V Después de la creación de las obras literarias	171
V.1 Censura.....	172
V.2 La edición del autor y de las editoriales.....	177
V.2.1 Ediciones relacionadas con descripciones «eróticas»	178
V.2.2 Ediciones relacionadas con críticas sociopolíticas.....	180
V.3 En el proceso de traducir.....	185
V.3.1 La omisión.....	186
V.3.2 La adición	188
V.3.3 La adaptación	190
V.3.4 Los errores	191
V.4 Premios y consagración de las obras literarias.....	197
V.4.1 Premios nacionales e internacionales	198
V.4.2 El caso de Mo Yan. Los motivos por los que ganó el Premio Nobel.	204
V.4.2.1 Introducción al Premio Nobel de Literatura	205
V.4.2.1.1 La historia y la elección del ganador.....	205
V.4.2.1.2 Las características del premio: la eurocéntrica, la política y la social	207
V.4.2.2 El caso de Mo Yan.....	215
V.4.2.2.1 El «ansia» china por el Premio Nobel.....	215
V.4.2.2.2 Comparación con otros ganadores.....	216
V.4.2.2.3 Un análisis contextual	219
V.4.2.2.4 El valor literario de las obras de Mo Yan	223

V.5 Análisis de la influencia de las obras	225
V.5.1 La influencia sobre la literatura china y sobre los estudios académicos mundiales.....	227
V.5.2 Los comentarios de otros escritores	230
V.5.3 La influencia sobre el mundo editorial.....	239
V.5.4 La influencia sobre los lectores: <i>docere</i> , enseñar deleitando.	242
V.6 ¿Literatura propagandística?	245
V.6.1 Falta del «héroe positivo» y de los clichés.....	248
V.6.2 Las opiniones del escritor.....	251
Conclusiones	263
 Anexo I Las publicaciones traducidas del chino directamente en España (2012-2017).....	272
Bibliografía	275
Fuentes primarias	275
Referencias bibliográficas.....	277
Sitografía.....	295

Agradecimientos

Primero, quiero expresar mi gran gratitud a la Dra. M^a Amelia Fernández Rodríguez, profesora del Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, por todo el apoyo que me ha ofrecido durante estos cuatro años y medio, no solo en el proceso de la elaboración de la tesis, sino también durante toda mi etapa como estudiante de máster. Gracias a sus incontables horas dedicadas a la teoría literaria que tanto me han ayudado y por su amplio conocimiento de las literaturas europeas, sin lo cual no hubiera sido posible acabar esta tesis durante mi estancia en España. También me gustaría expresar mi agradecimiento al Dr. Javier Rodríguez Pequeño por las sugerencias sobre la bibliografía. Gracias a sus clases sobre la crítica literaria, que me han aportado nuevas perspectivas teóricas y me han dado la oportunidad de conocer el mundo de la literatura latinoamericana y el estudio del monólogo.

Agradezco a los también profesores del Área de Teoría de la literatura y Literatura comparada del Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid que me han acompañado en los estudios de la literatura: Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo, Dr. Juan Carlos Gómez Alonso, Dr. Iván Martín Cerezo y Dr. Mauro Jiménez. Sin el ánimo y la ayuda brindados por ellos, no habría podido terminar este doctorado tan enriquecedor.

Por último, pero no menos importante, debo dar las gracias, a título personal, a mi querido Borja, quien me ha ayudado mucho en la redacción de este trabajo y me ha brindado apoyo y consejos tanto en la vida como en la carrera profesional. Gracias también a mi amigo José Luis, quien me ha explicado con infinita paciencia cualquier duda que haya podido tener sobre la cultura y la historia de España. Gracias a mis padres, quienes siempre me ofrecen las mejores condiciones que puedan darme y que me brindan todo el apoyo tanto económico como emocional en todas las decisiones que he tomado en mi vida.

Introducción

Desde su nacimiento en los últimos quince años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la literatura comparada ha tenido sucesivas crisis (Fernández, 2009: 142). La escuela francesa insistía en la comparación de las obras nacionales y extranjeras mientras la escuela americana, representada por René Wellek, sostenía un punto de vista sintético que daba importancia al contexto y, al mismo tiempo, a la autonomía de la obra (Vega; Carbonell, 1998). De la última vienen los estudios interdisciplinarios vinculando la literatura con otras nociones como la política, la traducción y la cultura, etc. y al final, establecen principios incorporando un marco de estudio mucho más dinámico y profundamente ideológico (Fernández, 2009: 148). Mme. De Staël fue una de las primeras intelectuales que empezó a prestar más atención a las mutuas relaciones entre la literatura y la política. En su opinión:

La literatura es expresión de la sociedad y por lo tanto cambiará al cambiar ésta, ya que sobre ella pesa la influencia del sistema social en el cual tiene existencia (Apud. Gutiérrez Flórez, 1999: 140).

Sin embargo, carecía del método para investigar las obras literarias desde este punto de vista hasta la aparición de la teoría marxista en el siglo XIX. Posteriormente, Even-Zohar propuso la teoría de los polisistemas, un método tomado por la escuela americana para introducir estudios de otros sistemas.

Desde los años ochenta del siglo XX, debido a diferentes movimientos, surgieron teorías como el postestructuralismo, el feminismo, la crítica política y el nuevo historicismo (New Historicism) que ofrecieron nuevos puntos de vista al estudio literario comparativo. Tanto la definición de la literatura como las maneras de estudiarla sufren cambios. Cabe mencionar la opinión de Eagleton, que insiste en que:

[...] «literature» as a name which people give from time to time for different reasons to certain kinds of writing within a whole field of what Michel Foucault has called «discursive practices» (Eagleton, 2003: 178).

Por eso, la teoría literaria tiene otro nombre y el estudio literario llega a ser parte del estudio cultural:

[...] whether one calls it of «culture», «signifying practices» or whatever is not of first importance - which would include the objects («literature») with which these other theories deal, but which would transform them by setting them in a wider context (Eagleton, 2003: 178).

Por el esfuerzo de estas múltiples teorías después de los años ochenta, la literatura comparada se convierte en un espacio sin límites, en el cual los comparatistas pueden y deben analizar todos los aspectos como la traducción, la estética de la recepción y los factores ideológicos, los cuales «constituye(n) su razón de ser [de la actividad comparatista]» (Fernández, 2009: 154).

A lo largo de la historia de las crisis de la literatura comparada, surgieron varias teorías que ofrecen perspectivas y realizan comparaciones entre la literatura y otras nociones. Una de las teorías más importantes e influyentes es la crítica literaria del marxismo. Consta de dos tipos de investigaciones: la sociología de la literatura, que considera la obra literaria bajo el aspecto de su incidencia en la sociedad, analizando su producción, distribución e intercambio en determinada sociedad, y la crítica sociológica, que propone que no se puede prescindir de los elementos sociales e históricos que están en toda la obra literaria (Burguera, 2004: 411; Eagleton, 2006: 1). Ambas partes tienen el objetivo de explicar las obras literarias más a fondo, «which means a sensitive attention to its forms, styles and meanings. But it also means grasping those forms, styles and meaning as the products of a particular history» (Eagleton, 2006: 2). En la crítica sociológica, como ejemplo podríamos citar las obras de Georg Lukács, Lucien Goldmann, la Escuela de Frankfurt, cuyos representantes son Herbert Marcuse, Theodor Adorno y Walter Benjamin, y Jean-Paul Sartre.

Antes de la aparición de la teoría marxista, existían varias definiciones de la literatura: «primer plano» (*foregrounding*) del idioma, integración de lengua, ficción, objeto estético, contenido de reflexión sobre sí mismo o contenido intertextual (Culler,

1997). Inevitablemente, la teoría marxista reflexionó sobre este concepto y, posteriormente, lo renovó.

Aunque los marxistas tienen diferentes ideas sobre qué es literatura y qué es la política, todos admiten la base común de la teoría: la superestructura o consciencia social, como la ideología, la política y el arte, es determinada por la base económica de una sociedad. Los componentes de la superestructura se influyen entre ellos y la consciencia social cuenta con cierta autonomía (Eagleton, 2006: 2).

Como parte importante del Arte, la literatura es, para los estudios sociocríticos, inseparable de la política, que es una parte imprescindible de la sociedad humana. Para Lukács, la gran literatura es esencialmente la literatura realista y la tarea del crítico es medir las obras de acuerdo con el proceso histórico que reflejan (Burguera, 2004: 412). Para Althusser, la literatura no solo «is held within ideology, but also manages to distance itself from it», para que los lectores puedan percibir la ideología de donde viene la literatura (Eagleton, 2006: 9). Para Bertolt Brecht, la literatura realista no significa que sea una «fotografía» (Burguera, 2004: 412), sino una crítica de la realidad. Incluso piensa que la literatura es sobre todo un arma política para la lucha revolucionaria (Burguera, 2004: 412). El filósofo francés, Jean-Paul Sartre, decía:

Las palabras son actos. A través de la escritura uno participa en la vida. Escribir no es un ejercicio gratuito, no es una gimnasia intelectual, no es una acción que desencadena efectos históricos, que tiene reverberaciones sobre todas las manifestaciones de la vida, por lo tanto, es una actividad profunda, esencialmente social (Apud. Vargas Llosa, 11 de mayo de 2000: 3).

Los escritores tienen el derecho y la obligación de revelar las injusticias, de formar a los ciudadanos, lo que corresponde a la función de *docere* propuesta por Horacio en su *Epistola ad Pisones*, y de resolver los problemas y mejorar el mundo a través de sus escritos.

Al mismo tiempo, los marxistas admiten que la superestructura puede ejercer

cierta influencia en la base económica (Eagleton, 2006: 4). Desde una perspectiva sociocrítica de la literatura, al investigar una obra literaria, deben considerarse los factores sociales tanto los reflejados en la obra como las influencias dejadas por la obra a la sociedad.

No es nada nuevo para los marxistas el estudio de la relación entre la literatura y la política. Desde el siglo XIX, existían investigaciones y polémicas sobre la relación entre la literatura y la política, las cuales son parte importante de la teoría literaria marxista. Algunos piensan que «literature is nothing but ideology in a certain artistic form» (Eagleton, 2006: 8). Otros creen que «authentic art [...] always transcends the ideological limits of its time, yielding us insight into the realities which ideology hides from view» (Eagleton, 2006: 8). Según Zhu Xiaojin, la relación entre la literatura y la política puede ser combinación, media-combinación y combinación completa (Zhu, 2004: 7). Por muchos motivos, en el mundo hispanohablante aún no hay muchos estudios específicos sobre China. Nuestra investigación seguirá esta línea de estudio.

El marxismo, junto con teorías como el feminismo, la crítica política y la crítica postcolonial, se ponen en contra del Eurocentrismo y el Orientalismo (Marín Lacarta 2012: 70). Aun así, hay que admitir que el Eurocentrismo ha dejado mucha influencia sobre las investigaciones y una muestra es la poca cantidad de las investigaciones sobre la literatura china moderna. Durante mucho tiempo, debido a la distancia y a las diferencias entre los dos idiomas, el español y el chino, los estudiosos y lectores hispanohablantes no podían tener mucho acceso a la literatura china, ni mucho menos una comprensión cultural de este país. Otro motivo que explica la escasez de la investigación, es la traducción que carece de conocimiento intertextual y contextual, lo que produce malentendidos e incluso refuerza el estereotipo occidental hacia el Oriente.

Cabe mencionar que los periodistas prestan una gran atención a palabras como «censura» (El Espectador, 11 de octubre de 2012), por lo que resulta que la mayoría de las reseñas de obras literarias chinas carecen de contextualización. En las reseñas

no comentan las estrategias literarias tomadas por el autor para expresar su propia opinión y crítica, ni analizan el texto desde un punto de vista estético (Marín Lacarta, 2012: 408; Jiang, Zhiqin, 2015: 193). Este hecho, hasta cierto punto, desvía a los lectores al relacionar las obras literarias con la política en China. Junto con las traducciones en las que falta contextualización, las reseñas son obstáculos para que los lectores puedan tener una idea de lo especial de las obras literarias y su valor. Por eso, para entender todos los aspectos tanto los literarios como los menos literarios de las obras literarias chinas, es necesario investigar la relación entre la literatura y la política, la cual está oculta en dichas obras.

Mo Yan es uno de los pocos escritores chinos cuyas obras son traducidas en el extranjero. Sus obras son fácilmente accesibles en España y en otros países extranjeros. Antes de que ganara el premio Nobel, ya había varias traducciones a diferentes idiomas de las novelas de Mo Yan, dentro de las cuales las traducidas por Howard Goldblatt son las más extendidas y la mayoría de las traducciones indirectas las tomaban como texto original. En el caso de España, antes del año 2012 ocho de las obras de Mo ya habían sido traducidas al español, seis de las cuales son de la editorial Kailas de Madrid¹. Cinco años después de 2012, Kailas introdujo seis obras más de este autor.

Aparte del fácil acceso a las obras, la fama de Mo Yan hace a los lectores sentir familiaridad con este autor y sus obras. Hasta el año 2011, un año antes de que ganara el Premio Nobel, Mo recibió dieciocho premios, dentro de los cuales cinco son de países extranjeros (Prix Laure-Bataillon en 2001; Nonino en 2005; Premio Fukuoka en 2006; Premio Newman para Literatura china en 2008 y Premio Manhae en 2011). Con tantos premios de países asiáticos y europeos, más el Premio Nobel, a nadie le resulta extraño este escritor, lo cual tiene como resultado que esta investigación sea

¹ Las ocho traducciones publicadas en España antes de 2012 son: *Sorgo rojo* (1992), *Grandes pechos, amplias caderas* (2007), *Las baladas del ajo* (2008), *La vida y la muerte me están desgastando* (2009), *La república del vino* (2010), *Cambios* (2010), *Rana* (2011) y *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* (2011). Aparte de *Sorgo rojo* (1992) y *Cambios* (2010), que fueron publicadas por El Aleph y Seix Barral respectivamente, el resto fueron publicadas por Kailas.

más práctica y más útil tanto para los estudiosos como para los lectores.

Hay que distinguir uno de los premios más importantes del mundo que ha ganado este escritor. Mo Yan es el ganador del Premio Nobel de Literatura del año 2012. Mo Yan ganó el Premio Nobel por «hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary» (Nobelprize.org, 11 de octubre de 2012). El Comité no indicó ninguna obra concreta de Mo Yan. No es el primer chino que gana este premio, sino el primer chino con nacionalidad china que gana este premio de literatura. El primer chino que ganó el Nobel de Literatura fue Gao Xingjian. Su caso es diferente que el de Mo y es algo que debe abarcar este análisis. Gao es un pintor y un escritor. Nació en el año 1940 en el provincial de Jiangxi y empezó a escribir en el año 1983. Sus dos obras dramáticas, *La estación de autobús* (1983) y *The Other Shore* (1986), fueron prohibidas en China. No pudo publicar sus obras hasta el año 1987 cuando se trasladó a Francia. En el año 1997, se nacionalizó francés. Tres años después, es decir, en el año 2000, ganó el Premio Nobel de Literatura principalmente por su novela *La montaña del alma* que publicó en el año 1990 en Taiwán y *El libro de un hombre* publicada en el año 1999 en Taipei². Escribe tanto en chino como en francés.

Como es sabido, después del 1949, la fundación de la República Popular de China, China tenía el ansia de tener un ganador del Premio Nobel. Aunque posee cada día más potencia económica, este país necesita reconocimiento mundial y este premio, como un premio importante y un espacio principalmente dominado por los occidentales, es una demostración de la potencia cultural y científica (Zhao, Yong, 2012: 13). Hay que recordar que el ansia no se dirige al Premio Nobel de Paz, el cual es considerado como una manera de intervenir en los asuntos propios de los países. Según Pascale,

² Ganó el premio por «an oeuvre of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama». La Academia Sueca destaca estas dos obras, *La montaña del alma* y *La biblia de un hombre*, afirma que la primera es «una de esas singulares creaciones literarias que parecen imposibles de comparar con nada más que con ellas mismas» y, en la segunda, «el eje del libro aspira a ajustar cuentas con la aterradora insania llamada usualmente Revolución Cultural China» (Nobelprize.org, 12 de octubre de 2000).

Los premios literarios es la forma con menos literaturiedad de la consagración de la literatura -solo sirven para que la gente conozca el juicio de instituciones fuera de la república literaria-. [...] El juicio de Suecia no solo es para juzgar la legalidad de la literatura sino también es para monopolizar el poder de consagración de literatura mundial (Casanova, 2015: 170-171)³.

El hecho de que Mo ganara el Premio Nobel de Literatura causó mucha polémica. Un motivo es porque, como dice Casanova, los premios literarios, una parte de la consagración de la literatura, tienen la función de monopolizar el poder de juzgar y por lo tanto carecen de valor literario. La función de dicho premio literario y el entusiasmo de los chinos hacia este premio hacen que merezca la pena investigar las polémicas y el criterio de este premio, tomándolo como una manera de estudiar la relación entre la literatura y la política: ¿La función política es uno de los criterios para valorar una obra literaria? ¿Debe vincularse el éxito de una obra con la tendencia política mostrada?

En las discusiones entre estudiosos literarios, la biografía especial de Mo Yan es mencionada con mucha frecuencia. Las experiencias del escritor también nos llaman la atención a la hora de elegir ejemplos para esta investigación. Nacido en el año 1955, Mo Yan se incorporó al ejército cuando tenía veintiún años. Desde aquel entonces, no deja de tener relación con el partido: es miembro del Partido Popular de China, trabajó en varias organizaciones pertenecientes al Partido o al gobierno -primero para el *Diario del Fiscal*⁴ y luego en la Academia de Artes de China⁵-. Es vicepresidente

³ En chino: 文学奖是文学祝圣中最少文学性的形式: 他们往往只是负责让人们了解到文学共和国之外的特殊机构的裁决。[...] 瑞典的裁判不仅作为文学合法性的裁判存在, 而且保持了世界文学祝圣的垄断权。

⁴ En chino: 《检察日报》. Es el Diario de Supreme People's Procuratorate. En Taiwán y Japón existen organizaciones similares. En China, este es un departamento perteneciente a la Asamblea Popular Nacional de China. En el caso de China, en realidad, está dirigido por el Partido Comunista de China.

⁵ En chino: 中国艺术研究院. Es una organización que se dedica a investigaciones sobre las artes de China como ópera, danza, música, literatura, etc. Pertenece al Ministerio de Cultura de China.

de la Asociación de Escritores de China desde 2016, la cual es ampliamente considerada como aparato del país. Curiosamente, como parte del régimen, Mo se llama a sí mismo «campesino».

La primera novela de Mo fue *La lluvia de noche de primavera*, publicada en la revista *Lago de lotos* en el año 1987. En el mismo año, publicó su primera novela larga *Sorgo rojo*. Hasta 2012, en estos veinticinco años de escribir, Mo ha publicado doce novelas largas y numerosas obras literarias como novelas cortas, teatros y ensayos. En 2017, publicó una obra de teatro, siete poemas y tres novelas cortas en revistas. Sus obras más importantes incluyen *Sorgo rojo* (1987), *Las baladas del ajo* (1988), *La república de vino* (1993), *Grandes pechos amplias caderas* (1995), *El suplicio del aroma de sándalo* (2001), *La vida y la muerte me están desgastando* (2006) y *Rana* (2012). Cinco años después de 2012, la editorial española Kailas publicó seis obras más de este autor. Aun así, todavía no existen muchos materiales de investigación sobre este autor y sobre sus obras.

Mo Yan es un autor que causa polémica dentro y fuera de China, por los temas, los personajes y el lenguaje en sus obras. Sus obras siempre contienen muchos elementos que tienen que ver con los contextos políticos e históricos y cierta creatividad. Mo Yan siempre intentaba causar «extrañamientos»⁶ a los lectores a través de la historia, el lenguaje y la forma de sus obras, dentro de los cuales incluye los eventos importantes y controvertidos en la China del siglo XIX hasta ahora y con estos eventos, muestra cómo la gente sobrevive en estas épocas. Se enfoca en describir el pueblo de China y el destino de la gente común o incluso de clase más baja, a través de los cuales refleja una historia diferente de la que se contaba en los libros escolares de historias. Nos ofrece puntos de vista peculiares -desde la clase baja, como campesino del noreste de China- para conocer tanto a China como a los chinos.

⁶ Es un concepto propuesto por Shklovsky:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects «unfamiliar», to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged (Shklovsky, 1917/1919: 76).

De esta manera, «deconstruye la cultura política de la corriente principal y deshace la narrativa de la ideología del país y de las élites» (Zhu, 2004: 394)⁷. Mientras tanto, no duda en expresar sus propias opiniones sobre la política y los eventos importantes de este país en sus obras. La ironía y crítica directa no encaja en su identidad de ser «parte del régimen». Por otro lado, en las entrevistas y la mayoría de los discursos, «se nota que es un súbdito del país o incluso un traidor al intelectual» (Zhao, Yong, 2012: 13). Siempre intentaba mantener distancia con la política, mientras que la política es un componente inevitable o incluso un motivo crucial de sus obras (Zhao, Yong, 2012: 11). Fue debido a todo esto, a la especial identidad política de su autor y a su singularidad por lo que me llamó poderosamente la atención y, en definitiva, la razón principal para elegir sus obras como ejemplos y desde aquí, reflexionar sobre la relación entre la literatura y la política.

El objetivo de este trabajo es, desde el punto de vista sociocrítico y marxista, a partir de analizar unas obras literarias chinas representativas, que son productos de la sociedad oriental y que incluyen gran cantidad de matices socialistas y marxistas, investigar las posibles relaciones entre la literatura y la política y al final, encontrar un estado de equilibrio o una manera de llegar el equilibrio. A partir de este objetivo nos planteamos las siguientes hipótesis centrales:

- 1) La literatura es un producto artístico conjuntando diferentes valores impuestos por la política.
- 2) La esencia de la literatura también es algo político.
- 3) Aunque la literatura siempre es herramienta de la política, ambas pueden llegar a un equilibrio donde la literatura tenga su propia estética y autonomía y la política la pueda permitir existir.

En el análisis de las obras de Mo Yan surgen otras hipótesis que al mismo tiempo sirven para justificar estas tres:

- 4) No se puede negar el valor literario estético de las obras de Mo Yan, mientras

⁷ En chino: 它们将知识分子精英意识形态和国家主流意识形态均视为“宏大叙事”进行后现代式的有力消解，从而在实际上构成了对于主流政治文化的解构性批判。

que sus críticas a la sociedad y al país son el motivo principal por el que consigue el reconocimiento de los estudiosos y los lectores.

5) La entrega del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan fue debido a su preocupación humanista, una de cuyas señales es la rebeldía ante el poder en el discurso dominante.

6) Mo Yan es un escritor humanista y de compromiso en vez de un escritor de propaganda.

En este trabajo investigamos cómo las obras de Mo Yan reflejan la relación de influencia mutua entre la literatura y la política. No nos limitamos a una sola obra, sino que nos enfocamos en sus novelas extensas, que son más importantes y más representativas.

La primera parte, que tiene dos capítulos, es una investigación en la teoría literaria, sobre todo la marxista, lo que nos ofrece una base teórica para desarrollar el análisis concreto en la segunda parte. Hacemos unas aproximaciones a las opiniones tanto chinas como occidentales sobre la literatura, la política y la relación entre ellas. Desde el siglo XIX, con las guerras y el proceso de globalización, ideas de diferentes escuelas y países se encuentran y se influyen entre ellas. Subrayamos la teoría marxista y echamos un vistazo a la teoría de los polisistemas, las cuales son argumentos imprescindibles para justificar nuestra investigación. También investigaremos el sistema de los premios literarios, el que, según Casanova, sirve para reforzar el control de la clase dominante.

La segunda parte es un análisis combinando las obras de Mo Yan y la teoría. Investigamos a lo largo del proceso de creación de las obras (antes, durante y después) para ver hasta qué punto están combinadas la literatura y la política. Esta parte cuenta con tres capítulos. En el Capítulo III se incluye la biografía de Mo Yan y los contextos de su creación literaria, los cuales han dejado influencia sobre las obras de Mo y por los cuales se forman las características de dichas obras. En el Capítulo IV analizamos detalladamente los textos y hacemos comparaciones entre sus obras para encontrar los elementos repetidos, los cuales al final forman una estrategia integrada del escritor

para expresar sus opiniones y rebeldía. Dicha estrategia cubre casi todos los aspectos de las obras literarias: las formas, el contenido, el lenguaje, el estilo, la intertextualidad y el tema que se ha liberado de la jaula del tema político.

El Capítulo V se concentra en el proceso después de la creación literaria, en el cual la influencia social y política sobre la literatura es mucho más obvia que en los otros procesos analizados en los capítulos anteriores. Investigaremos las intervenciones directas impuestas por la política -la censura- e indirectas -la edición y la traducción-. Tomamos las traducciones del castellano como ejemplo para ver la influencia subconsciente de la política que existe en el proceso de traducir. El mismo capítulo abarca un análisis detallado de las entregas de los premios literarios, sobre todo el Premio Nobel de Literatura. Investigamos el proceso de la elección del ganador de dicho premio y los motivos tanto políticos como literarios por los cuales Mo Yan ganó este premio. El final abarca desde un análisis sociológico a la influencia de las obras de Mo en la sociedad como en los estudios académicos y literarios, los lectores y las editoriales. Profundizamos en los análisis realizados en los apartados anteriores y veremos si las obras de Mo pertenecen a la literatura propagandística o no, la cual es una combinación mecánica de la política y la literatura.

En la última parte, concluimos toda la investigación realizada a lo largo de esta tesis y veremos si podemos verificar las hipótesis propuestas para entender mejor la relación entre la política y la literatura, sobre todo en el caso de Mo Yan y China.

En el proceso de preparar y desarrollar este trabajo, la metodología principal que tomamos es analizar las lecturas y hacer comparación de lecturas, lo cual incluye la comparación entre los textos originales y los textos traducidos (sobre todo al idioma castellano), la comparación entre las obras principales de Mo Yan y la comparación entre Mo Yan y otros escritores (v.gr: Gao Xingjian, Sartre y Pearl S. Buck). Las fuentes chinas incluyen entrevistas y obras publicadas de Mo Yan y comentarios y reseñas sobre Mo Yan hechos por otras personas. Las fuentes no chinas incluyen la página web del Premio Nobel, la Academia Sueca y los comentarios publicados en las páginas web de los periódicos. Las bases de datos bibliográficos principales para la

elaboración de este trabajo son CNKI, TWS⁸, airityLibrary⁹, Dialnet, JSTOR y ProQuest, etc.

Como ya hay traducción al español de algunas obras de Mo Yan, he confrontado el texto original y el texto español para la investigación. En el caso de que haya traducción publicada, tomaré la traducción de los traductores. En el caso de que falte la traducción quizá por causas políticas -por ejemplo, para los argumentos relacionados con la Revolución Cultural- y para la mayoría de las entrevistas, tomaré mi propia traducción para la investigación. En todos los casos se incluye el texto chino en la nota a pie de página para los interesados que quieran confrontar la traducción con el texto original en chino.

Espero que esta humilde investigación pueda servir a todos aquellos que se interesan por la literatura china y por la sociocrítica y, en cierta medida, para cambiar los prejuicios hacia la literatura china y el país del cual proviene esta obra literaria, como por ejemplo, las ideas de que la política china controla la literatura de este país.

⁸ Siglas de Taiwan Scholar Journal Database.

⁹ Una base de datos de las tesis doctorales y revistas más importantes de Taiwán.

**PARTE I: BASE TEÓRICA. APROXIMACIONES A
LA SOCIOCRÍTICA LITERARIA**

Capítulo I Una aproximación a la teoría e historia de la relación entre literatura y política

I.1 La definición de la literatura: una aproximación a la teoría e historia

En primer lugar, para empezar el análisis y la crítica, tenemos que aclarar el objeto que estudiamos. Solo cuando se entienda el objeto podremos hacer una reflexión y una crítica profunda. Por lo tanto, nos viene bien hacer un breve recorrido por la historia del estudio literario de los intelectuales occidentales y orientales para ver cuál es la respuesta a la pregunta que numerosos estudiosos se hacían: ¿Qué es la literatura?

I.1.1 En Occidente: desde Platón hasta la teoría literaria marxista

En la Grecia antigua ya existía el estudio artístico. Platón creía que había tres formas poéticas:

[...] hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación; en este apartado entran la tragedia, como tú dices, y la comedia. Otra clase de ellas emplea la narración hecha por el propio poeta; procedimiento que puede encontrarse particularmente en los ditirambos. Y, finalmente, una tercera reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías (Platón, 1999: 185).

Para él, la imitación hecha por los poetas era «un tercer puesto a partir de la verdad» (Platón, 1999: 564). Él insistía en «desterrar» este tipo de poesía del Estado porque «la razón nos lo imponía» (Platón, 1999: 579):

El poeta imitativo no está destinado por naturaleza a este elemento del alma ni su ciencia se hizo para agradarle, si ha de ganar renombre entre la multitud, sino para el carácter irritable y multiforme, que es el que puede ser fácilmente imitado. [...] De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad (Platón, 1999: 575-576).

Platón se preocupaba por el efecto que tenía la poesía de «insultar a los hombres de provecho» (Platón, 1999: 576), y dijo que «[...] ni por la exaltación de los honores [...] ni tampoco por la de la poesía vale la pena descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud» (Platón, 1999: 581).

En el aspecto de la relación entre la poesía y la imitación, Aristóteles estaba de acuerdo básicamente con Platón, si bien en ningún momento se pronunció sobre la moralidad:

La poesía parece deber su origen, en general, a dos causas, y dos causas naturales. El imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su misma infancia -el hombre difiere precisamente de los demás animales en que es muy apto para la imitación, y es por medio de ella como adquiere sus primeros conocimientos-, y así mismo lo es el regocijarse o complacerse en las imitaciones (Aristóteles, 1991: 1112).

Tal y como anota el traductor P. Samaranch, «la primera causa explicaría, pues, perfectamente la creación poética, mientras que la segunda explicaría también el goce del público y el oyente ante la poesía» (Aristóteles, 1991: 1112). Al mismo tiempo,

propuso que había seis partes constitutivas de la tragedia: el mito o fábula, los caracteres, la elocución, la manera de pensar o ideología (el pensamiento), el espectáculo y la melopeya (Aristóteles, 1991: 1119), siendo que una de las cuales -el pensamiento- es una «capacidad que en los discursos es consecuencia del saber político o del saber retórico» (Aristóteles, 1991: 1121). La tragedia podía «obrar en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos [es decir, la compasión y el temor]» (Aristóteles, 1991: 1118), lo cual es una función positiva de la poesía. En conclusión, la poesía, como una imitación hecha por el ser humano, pueden hacer a la gente «regocijarse» o producir una *catarsis*. La mayoría de los críticos posteriores estaban de acuerdo con los estudios literarios realizados por Aristóteles (Ma, 2008: 71). Hasta la Revolución Francesa no habría mucho cambio las conclusiones sobre el estudio artístico (Ma, 2008: 71).

Desde el final del siglo XIX, con los cambios sociales y el incremento de los intercambios intelectuales, surgieron diferentes escuelas que intentaban encontrar la manera más adecuada y científica para realizar el estudio literario. En *Literary Theory: A very short introduction*, Culler nos hizo un breve resumen de las diferentes definiciones de la literatura a lo largo de la historia occidental. Menciona cinco puntos de vista para definir la literatura: la literatura como el «primer plano» (*foregrounding*) de la lengua, la integración de la lengua, la ficción, el objeto estético y el contenido intertextual o reflexivo de sí mismo (Culler, 1997: 28-34). La primera definición, que corresponde a la idea del formalismo ruso, hace hincapié en lo extraño o raro de las obras artísticas; la segunda, relacionada con el estructuralismo, subraya el factor de la lengua; la tercera, el contenido; la cuarta, la armonía del contenido y la forma; y, al final, la quinta engloba la característica lingüística, la relación con otros discursos y la posibilidad de que tanto los escritores como los lectores reflexionen. No es difícil darse cuenta de que la última definición tiene matices del postestructuralismo y marxismo.

Unos años antes de que Culler publicara este libro de introducción, el teórico marxista Eagleton hizo una reflexión sobre cómo definía la literatura. Obviamente, hay algunas definiciones que coinciden con las mencionadas por Culler, por ejemplo, una escritura imaginativa en el sentido de ficción («an imaginative writing in the sense of fiction») y un tipo de lenguaje que reflexiona y habla sobre sí mismo («a kind of self-referential language, which talks about itself») (Eagleton, 2003: 1, 7). Después de analizar los problemas de las cuatro definiciones, como marxista, afirma que la literatura no tiene una existencia tan simple como tienen los «insectos en el mundo». La literatura es una unidad compleja; y, de hecho, tanto el objeto como la crítica o valoración de este objeto es producto de ideologías, poderes e historia. Aunque es difícil tener una respuesta concreta a la pregunta que planteamos, escribió:

My own view is that it is most useful to see «literature» as a name which people give from time to time for different reasons to certain kinds of writing within a whole field of what Michel Foucault has called «discursive practices» (Eagleton, 2003: 178).

Al mismo tiempo determina lo que hay que investigar en los estudios literarios:

[...] and if anything is to be an object of study it is this whole field of practices rather than just those sometimes rather obscurely labelled «literature» (Eagleton, 2003: 178).

Hoy en día la crítica literaria marxista tiene mucha presencia. Sin embargo, en un principio, el estudio artístico no fue uno de los enfoques de la teoría marxista. Al final del siglo XIX, Karl Marx y Friedrich Engels enseñaron la teoría marxista a través de sus obras como *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* (escrita por Marx, publicada en 1932), *La ideología alemana* (escrita por Marx y Engels, publicada entre 1845 y 1846), *El manifiesto comunista* (escrita por Marx y Engels, publicada entre 1847 y 1848) y *El capital* (escrita por Marx, publicada entre 1867 y 1894), etc. El marxismo no tenía una preocupación determinada por la teoría o crítica literaria hasta el siglo XX

(Rodríguez Puértolas, 2008: 26). Con motivo de los cambios sociales en aquella época y los esfuerzos de los teóricos, empezaron a surgir diferentes maneras de combinar la teoría marxista con el estudio artístico; o, dicho de otra manera, de desarrollar el marxismo en el área del estudio artístico. De allí vienen las diferentes escuelas o teorías literarias marxistas.

Más adelante tenemos un apartado dedicado a una aproximación a la teoría literaria marxista y a las explicaciones de los conceptos básicos de la teoría marxista, por lo tanto, en este apartado nos limitamos a hablar brevemente de las opiniones de los principales teóricos marxistas.

Desde el punto de vista de Marx, la literatura, como producto artístico, pertenece a la categoría de superestructura, un concepto que tiene relación dialéctica con la base económica. Como resumió Rodríguez Puértolas:

[El arte, la literatura] es un fenómeno social que forma parte de la superestructura ideológica, en relación con otras manifestaciones de la misma, y en conexión íntima con la ideología de la clase dominante (Rodríguez Puértolas, 2008: 29).

Basándose en esta teoría, los marxistas ampliaron y concretaron el estudio artístico. Para Lukács, la literatura es reflejo, de manera microcósmica, de la sociedad (Eagleton, 2006: 13). Brecht se opone a la idea de Lukács y opina que el reflejo artístico es más bien un proceso de la mutua interacción entre las obras artísticas y la sociedad (Rodríguez Puértolas, 2008: 31). Para Goldmann, la literatura es producto de las ideas, valores y aspiraciones de un grupo social (Eagleton, 2006: 15). Para Fischer, el arte, que tiene en su origen una forma de ser mágica, es una actividad social que pone al ser humano en una posición por encima del mundo natural y animal (Fischer, 1972: 37). Por otro lado, los sociólogos, como Althusser y Macherey, entienden la literatura como producción; y, por lo tanto, la creación literaria es un proceso de transformación de una determinada materia prima (lengua o letras), una

transformación realizada mediante el trabajo humano (el escritor) que utiliza determinados medios de producción (Rodríguez Puértolas, 2008: 50). Inevitablemente, relacionan la literatura con la ideología y con la historia:

La verdad del texto no es una esencia, sino una práctica: la de su relación con la ideología y a través de ésta con la Historia (Rodríguez Puértolas, 2008: 54).

Mientras tanto, Althusser niega la característica pasiva de la literatura frente a la ideología:

It is held within ideology, but also manages to distance itself from it, to the point where it permits us to «feel» and «perceive» the ideology from which it springs (Eagleton, 2006: 9).

En conclusión, desde la época de la Grecia antigua hasta el siglo XX, el concepto de literatura ha tenido varios cambios y ampliaciones, que nos permiten estudiar las obras literarias desde perspectivas más amplias y relacionarla con los discursos de la sociedad. Los teóricos de diferentes escuelas se esforzaban en poder estudiar todos los aspectos de la literatura, lo cual promueve los estudios interdisciplinarios. Merece la pena destacar que, desde la Grecia antigua, los estudiosos admitían la naturaleza política y social de la literatura y nunca desapareció la investigación sobre su función y la relación entre la literatura y los campos sociales, por ejemplo, la política. Esto significa que es razonable y necesario relacionar estas dos partes de la superestructura (la literatura y la política) e investigar la relación mutua -cómo influye la política en la literatura y viceversa-, porque es un tema que llama la atención desde hace muchos siglos y es un tema importante en muchos aspectos para la sociedad y para que el ser humano reflexione sobre sí mismo.

I.1.2 En Oriente: desde Confucio hasta el siglo XXI

En el apartado dedicado a investigar las teorías literarias en Oriente, nos limitamos a ver las de China, ya que éstas son más relevantes para nuestra investigación de las obras de Mo Yan y son unas de las más importantes y representativas en todo Oriente.

James Liu, quien en *Las teorías literarias chinas* hizo una investigación sistemática y detallada a las teorías literarias de China desde la antigüedad hasta la dinastía Qing, dividió en seis escuelas las teorías literarias chinas: la de metafísica¹⁰, la de técnica¹¹, la de estética¹², el Representativismo¹³, el Determinismo¹⁴ y el Pragmatismo¹⁵ (Liu, James, 2006: 18)¹⁶.

Entre 1000 a. C. y 772 a. C., apareció el Representativismo, que pensaba que la literatura era la muestra del talento del escritor y representaba los sentimientos del ser

¹⁰ Según Liu, la metafísica literaria es «el conjunto de todas las teorías basadas en la idea de que la literatura es una muestra de las normas del universo» [traducción de la autora]. En chino: 在“形上”的标题下, 可以包括以文学为宇宙原理之显示这种概念为基础的各种理论 (Liu, James, 2006: 20).

¹¹ La escuela de técnica considera que «la literatura es una técnica como la carpintería; la única diferencia es que la materia prima de la literatura es el idioma en vez de otros materiales» [traducción de la autora]. En chino: 根据文学的技巧概念, 文学是一种技艺, 正像他种技艺, 例如木工, 唯一不同的是, 它是以语言, 而不是以物质为材料 (Liu, James, 2006: 133).

¹² La escuela de estética insiste en que la literatura es «beautiful verbal patterns» y «se enfoca en la influencia directa ejercida por las obras literarias sobre los lectores» [traducción de la autora]. En chino: 认为文章是美言丽句的文章 [...] 审美概念主要着重于文学作品对读者的直接影响 (Liu, James, 2006: 150).

¹³ El Representativismo cree que la literatura es una manifestación «de la emoción común humana, del carácter individual del escritor, del talento del escritor, de su propia sensación o de su moral» [traducción de la autora]. En chino: [...] 表现的对象不一样: 或认为是普遍的人类情感, 或认为是个人性格, 或者个人的天赋或感受性, 或者道德性格 (Liu, 2016: 98).

¹⁴ Según Liu, el Determinismo considera que «la Literatura es una muestra o un reflejo inevitable de la política y de la situación social» [traducción de la autora]. En chino: 有些中国文学理论阐明文学是当代政治和社会况况不自觉与不可避免的反应或显示这种概念 (Liu, James, 2006: 93).

¹⁵ De acuerdo con la teoría de Liu, el Pragmatismo en los estudios literarios chinos «está basado en la idea de que la literatura es el método de cumplir los objetivos políticos, sociales, morales o educativos. Es la teoría de crítica literaria más influyente en China porque consiguió el reconocimiento y elogio del confucianismo» [traducción de la autora]. En chino: 实用理论 [...] 是基于文学是达到政治、社会、道德, 或教育目的的手段这种概念。由于得到儒家的赞许, 它在中国传统批评中是最有影响力的 (Liu, James, 2006: 160).

¹⁶ En chino respectivamente son: 形上论, 技术论, 审美论, 表现论, 决定论, 实用论.

humano (Liu, James, 2006: 16). Esta escuela, desarrollada por estudiosos de diferentes épocas, mantuvo su presencia a lo largo de la historia, formando una parte indispensable de la teoría literaria de la China antigua.

En el periodo de las Primaveras y Otoños (770 a. C.-403 a. C.) y la época de los Reinos Combatientes (475 a. C.-221 a. C.), cuando había muchos reinos que querían tener una China unificada y necesitaban unas teorías políticas o filosóficas para justificar y consolidar sus soberanías, surgieron muchas escuelas filosóficas que intentaban terminar las guerras y ayudar a los gobernantes de los reinos, de las cuales el confucianismo es una de las más conocidas y con más influencia. Confucio creía que las obras literarias tenían que reflejar la sociedad -«兴观群怨»¹⁷- y la voluntad del ser humano -«expresar la voluntad en los poemas» y «aclarar el dao en los textos»¹⁸- (Wang, Qingsheng, 2000). Mozi, otro filósofo confucianista, insistía en que la literatura tenía que servir al régimen del país (Yang, Yi, 2011). Mientras tanto, el taoísmo, con Lao Tsé (o Laozi) y Zhuangzi como representantes, decían que la literatura era una muestra del Tao -la norma y la esencia de la naturaleza- (Liu, James, 2006: 47). El taoísmo, que considera que el *Tao* es el origen y la norma del universo, tiene matices metafísicos. Al mismo tiempo, el confucianismo, que insiste en utilizar los textos para cumplir «los objetivos políticos, sociales, morales o educativos», pertenece al Pragmatismo¹⁹ (Liu, James, 2006: 160). Cabe mencionar que, por motivos políticos, el confucianismo ocupó un lugar dominante frente a otras escuelas durante muchos siglos, lo cual derivó en una profunda influencia del Pragmatismo en la sociedad y la crítica literaria, incluso en la sociedad de la China de hoy.

Más adelante, en la dinastía Han (206 a. C.-220), los autores empezaron a combinar el Pragmatismo con la Estética. En el siglo V, el famoso crítico literario Liu Xie

¹⁷ Según la traducción de Liu, son «to observe, to make you fit for company, to express grievances» (Liu, James, 2006: 165-167). Véase el III.2 las explicaciones detalladas de estos conceptos.

¹⁸ En chino: 诗言志，文以载道。

¹⁹ Según Liu, un ejemplo es lo que dijo en el *Clásico de poesía* (《诗经》). En este libro recopilado por Confucio, hay un poema que indica la intención política de los poemas: «This man is not good; I wrote this song to admonish him» [traducción de Liu, James] (en chino: 夫也不良；歌以讯之) (Liu, James, 2006: 160).

(465-532), resumió sistemáticamente todas las escuelas hasta aquel entonces y propuso que la literatura era una combinación de técnica, talento e inspiración; era el equilibrio perfecto de esencia interior y belleza (forma, el exterior) (Liu, James, 2006: 213-214). Concluyó que la literatura (*Wen* en chino) tenía cuatro significados:

1) «Wen» significa la imagen de la naturaleza, la cual es muestra del Tao del universo; 2) «Wen» es la Cultura [*Wenhua* en chino], que representan los estudios de las Humanidades y es paralelo al «Wen» natural; 3) «Wen» es decoración; 4) «Wen» se refiere a las letras y los idiomas, que representan el corazón del ser humano, el cual se combina con el corazón del universo (Liu, James, 2006: 36)²⁰.

Desde la dinastía Yuan (1280-1369) hasta la dinastía Qing (1644-1911), los intelectuales empezaron a mezclar opiniones de diferentes escuelas y propusieron nuevas definiciones de la literatura. Wang Fuzhi creía que la literatura era una combinación de experiencia (interior) y la sociedad (exterior). Hu Yinglin insistía en que la literatura era el «espejo de la historia» a través del cual el escritor refleja lo que ocurría en la sociedad y la política. Weng Fanggang pensaba que la literatura era una combinación de estética y técnica mientras Jin Shengtan, un estudioso de la última dinastía, combinaba el Pragmatismo con la Representanismo (Liu, James, 2006: 125).

En el siglo XX, con las guerras e influencias del Occidente, empezaron a reflexionar sobre la literatura y sobre la teoría literaria en China. Como dice Zhu,

Decimos que el siglo XX de China es un siglo no literario. A lo que nos referimos es a que la literatura china del siglo XX nunca se desarrolló como un área independiente. [...] El desarrollo de la literatura en el siglo XX estaba siempre sujeto a los discursos políticos y culturales específicos. Eso no solo se muestra en la politización y las características ideológicas de los temas literarios de aquel entonces,

²⁰ [Traducción de la autora] En chino: (1) “文”即自然现象的图样或形象，作为宇宙之道的显示；(2) “文”即文化，人文制度的形式的形式，与自然的“文”平行；(3) “文”即文饰；(4) “文”即文学，代表语言，而语言又表达人心，人心与宇宙之心合一。

sino también en los objetivos literarios generales y en las ideas literarias generales (Zhu, 2004: 3)²¹.

Aunque se introdujeron las obras y teorías literarias del extranjero, por la situación política y social de aquella época, la literatura no podía evitar estar relacionada con la lucha política. Renovaron las formas de las obras literarias -en el movimiento 4 de mayo, los intelectuales propusieron el uso del registro *Baihua* en vez de *Wenyan* en la literatura; *Baihua* es un registro coloquial mientras *Wenyan* es un registro formal y oficial que estaba en uso en China durante más de 1.000 años-, pero el Pragmatismo seguía manteniendo la influencia, sobre todo cuando se combinó con el Marxismo en China. El Movimiento del Cuatro de Mayo (1919) propuso que la literatura debería servir para «salvar al país» de las agresiones exteriores. En los años treinta y cuarenta, el Partido Nacional de China (Kuomintang) utilizó la literatura como método para controlar al pueblo y el Partido Comunista utilizaba la literatura para luchar contra el Kuomintang y los japoneses (Zhu, 2004: 168). Después de la fundación de la República Popular de China, Mao aplicó su teoría literaria hasta su muerte. Su idea era obvia en el discurso en el Foro de Yan'an:

El arte nuestro sirve para el pueblo. [...] Hay que hacer que el arte se convierta en una pieza de la máquina de la revolución. [...] El arte es el tornillo y el engranaje de la revolución. [...] El arte pertenece a la política (Mao, mayo de 1942)²².

Las óperas revolucionarias durante La Revolución Cultural, la Asociación de Escritores de China y la censura, etc. son demostraciones del control del partido utilizando la literatura. Desde los años ochenta, las políticas culturales se hicieron más

²¹ [Traducción de la autora] En chino: 我们说中国的 20 世纪是一个非文学的世纪, 是指 20 世纪的中国文学从来就没有被作为一个独立的领域得到自足的发展。 [...] 20 世纪文学的发展, 确实时时受制于特殊的政治文化语境与氛围, 这不仅体现在许多文学作品所表露出的在题材上的政治化特征, 在题旨上的意识形态化倾向, 而且全面地体现在整体的文学目的和文学观念上。

²² [Traducción de la autora] En chino: 我们的文艺都是为人民大众的...要使文艺很好地成为革命机器的一个组成部分 [...] 文艺是整个革命及其中的“齿轮”和“螺丝钉” [...] 文艺是从属于政治的。

flexibles y menos rígidas, los escritores empezaron a reflexionar sobre sus obras pasadas; y, a través de las cuales, «intervinieron» en la sociedad (Zhu, 2004: 396).

El Pragmatismo, que prioriza la función social y política de la literatura frente a la estética y otros factores, llevaba casi veinte siglos dominando la teoría literaria en China. Hasta cierto punto, esta escuela coincidió con la teoría literaria marxista y debido a las similitudes compartidas por el Pragmatismo con la teoría literaria marxista, las dos fueron combinadas por el Partido Comunista. Aparte de las similitudes entre estas dos doctrinas, un motivo importante por el cual el Partido hizo esta combinación fue porque la teoría marxista es la base teórica de las acciones del Partido, y combinarla con las teorías tradicionales chinas facilita la divulgación y aceptación de la doctrina marxista en el pueblo chino. Son factores importantes que debemos tener en cuenta en el análisis de las obras de Mo Yan.

I.2 La definición de la política: una aproximación a la teoría e historia

La política, como el otro objeto de esta investigación, es producto de la sociedad humana. Aunque la gente sostiene diferentes opiniones sobre la política, no podemos negar la importancia que tiene la política en la vida del ser humano y la relación que tiene con otros discursos sociales.

I.2.1 En Occidente: desde la Antigüedad hasta el Marxismo

El estudio de la política occidental se remonta a la edad de la Antigua Grecia. La palabra política viene de *polis* (πολις) del griego. Las polis son las ciudades-estado independientes en la Antigua Grecia. Por lo tanto, la política se refería a todo lo

relacionado con la *polis*. El concepto de *zoon politikón* de Aristóteles -«El ser humano es un animal político»- es una muestra de esta idea (Tang, Shiqi, 2002: 1). En aquel entonces, la política casi cubría todos los aspectos de la vida cotidiana y por supuesto, era inseparable de la moral.

En la época romana, la política tenía nuevas concepciones: la república y la igualdad. La política englobaba la manera de gobernar, de gestionar el país, las leyes y el sistema político, pero no la moral. Se separaron la política y la filosofía. Esta tendencia fue más obvia en la época medieval. En opinión de Tang, la Iglesia creía que la política era consecuencia de la perdición del ser humano (Tang, Shiqi, 2002: 20). Aunque muchas veces la Iglesia mezcló e influyó en el poder laico, principalmente se encargaba de todo lo relacionado con el espíritu, la religión y la moral, que se convirtió en una zona donde no podía incluirse la política (Tang, Shiqi, 2002: 2).

En *El príncipe*, Nicolás Maquiavelo confirmó esta separación de la política y la moral, lo cual ayudó al establecimiento del estudio político moderno (Tang, Shiqi, 2002: 179). Para él, la política es el poder o la estratagema de gobernar, algo que pertenece sólo al monarca. Thomas Hobbes propuso otra opinión en su obra *Leviathan*. Para él, la política es un «poder público» y es un contrato hecho por una multitud, un contrato que tiene autoridad y funciona para proteger a la multitud utilizando el poder de ésta (Tang, Shiqi, 2002: 200).

Desde el siglo XVII, los estudios empezaron enfocarse en el objetivo de la política y los métodos para cumplir ese objetivo. Para la mayoría de ellos, la política es la manera de gobernar o administrar un país. Según David Hume, el objetivo de la política es conseguir el interés que quiere un determinado grupo (Tang, Shiqi, 2002: 325). Según Spinoza, el objetivo de la política es la libertad (Tang, Shiqi, 2002: 221). Más adelante, desde principios del siglo XX, debido a los importantes cambios sociales y teóricos como los liberalistas²³, pluralistas²⁴ y elitistas²⁵, fueron propuestos

²³ El Liberalismo está a favor de proteger la libertad individual y limitar el poder del gobierno.

²⁴ El Pluralismo insiste en que puede haber varios núcleos de poder (v.gr. la iglesia, los gremios, etc.) en vez de que el gobierno represente todo el poder político.

diferentes regímenes para los países. Para ellos, la política es el régimen.

Antes de analizar la teoría marxista, hace falta que echemos un vistazo a las opiniones de los socialistas en los siglos XVII y XIX. Para Claude Henri de Saint-Simon, el estudio político es un estudio sobre la producción y tiene el objetivo de tener un mejor orden para la producción (Tang, Shiqi, 2002: 345). Aparte de Saint-Simon, Charles Fourier y Robert Owen también son teóricos importantes del Socialismo, los cuales hicieron interesantes experimentos sociales e influyeron al marxismo y comunismo más adelante.

Para Marx, la política, como parte de la superestructura, es una muestra de la base económica e incluye todas las actividades y relaciones sociales relacionadas con el poder político (Tang, Shiqi, 2002: 357). La lucha entre clases es una característica de la política. Según la propuesta de Marx, el país, que sirve para proteger el poder de la clase dominante, viene de la lucha entre diferentes clases y la división de trabajos en la sociedad (Tang, Shiqi, 2002: 358).

En 1919, en *La política como vocación*, Max Weber dio otra definición a la política y el estado:

What do we understand by politics? [...] Our understanding of it today is only: the leadership, or the influence exerted on the leadership, of a political association, hence today a state (Dreijmanis, 2008: 155-156; Weber, 1919: 2).

[...] The estate is the human community that, within a defined territory -and the key word here is «territory»- (successfully) claims the *monopoly of legitimate force* for itself. [...] For us, therefore, «politics» means the attempt to gain a share of power or to influence the distribution of power, whether it be among states or among groups of people living within a state (Dreijmanis, 2008: 156; Weber, 1919: 2; Weber, 2010: 1999).

²⁵ El Elitismo insiste en que son unas pocas las personas que tienen sabiduría o riqueza. Dichas personas deberían convertirse en políticos y ejercer el poder en la sociedad.

[...] the modern state is an institutional association of rules, which within a given territory has succeeded in gaining a monopoly of legitimate physical force as a means of ruling, and to this end has united material resources in the hands of its leaders, after expropriating all the autonomous estate functionaries who previously controlled them in their own name. It then established itself in the person of its supreme head in their place (Dreijmanis, 2008: 160-161; Weber, 1919: 4).

A partir de esta definición del estado, definió la política como una búsqueda del poder sobre el estado (Dreijmanis, 2008: 156; Weber, 1919: 2). Obviamente, es una definición que cuenta con muchas connotaciones históricas.

En resumen, a lo largo de la historia occidental, la política tenía diferentes concepciones. «Política», que originalmente viene de «*polis*», puede referirse a todos los aspectos de la vida cotidiana, a las leyes, al régimen político, o «a la capacidad y técnica de gobernar», como dijo Maquiavelo. Este concepto también puede tener distintos significados como son: el hecho de administrar el territorio, ejercer el poder público, sintetizar un acuerdo entre distintos grupos del poder o defender el interés de la clase dominante. Los primeros socialistas ampliaron esta concepción y la relacionaron con la producción y las relaciones productivas. Marx y Engels profundizaron en su teoría de base-superestructura, definiendo la política como parte de la superestructura. El cambio de la concepción tiene mucho que ver con los cambios sociales. La verdad es que, hasta cierto punto, ciertas teorías políticas en Occidente coinciden con otras chinas, por lo cual resulta interesante investigar cómo opinan sobre la política los chinos a lo largo de la historia.

1.2.2 En China: desde Confucio hasta Sun Yat-sen

Cuando investigamos las concepciones históricas de la política en China, hemos de tener en cuenta que aunque coinciden ciertas teorías chinas con otras occidentales, el estudio político en China era muy diferente del occidental. El confucianismo

ocupaba un lugar dominante desde el siglo III y por la influencia de éste, más la larga época de sociedad feudal con presencia del emperador, en la antigua China no había estudios específicamente dedicados a la política. Como dijo Tang Shiqi, un profesor de la Universidad de Pekín, ya que para los chinos formaba una unidad el cultivarse a sí mismos, la armonía en la familia, el gobernar el Estado y la paz mundial²⁶, no había un estudio político moderno como tal. El concepto moderno que tenemos ahora en China fue introducido desde el extranjero en el siglo XX.

Aun así, podemos echar un vistazo a las teorías políticas chinas antes del siglo XX. La política en chino es 政治 (zhèng zhì). Hasta el siglo XX, estos dos caracteres son utilizadas separadamente. 政 (zhèng) representa el régimen, la manera de gobernar y actividades relacionadas con el gobernar del emperador. 治 (zhì) significa un estado de paz en la sociedad o la acción de gobernar.

El confucianismo insiste en la benevolencia y en la cortesía²⁷. La benevolencia es como la bondad que sirve para mejorar la relación entre personas y la cortesía se establece como orden o normas para la mejor dominación y la jerarquía social. La escuela de Tao propone gobernar de manera *Wu wei* (no acción) y seguir la naturaleza²⁸. El Legalismo, la escuela opuesta al confucianismo, defiende la importancia de las leyes en el gobierno. También subraya la estrategia política para mantener el poder del monarca. Todas las escuelas mencionadas tienen su origen en la época de Primaveras y Otoños y el periodo de los Reinos Combatientes (Sa, 2008: 455). No sufrieron mucho cambio hasta el siglo XX.

Con las guerras y la influencia de la cultura extranjera en el siglo XX, los chinos empezaron a introducir el estudio político extranjero para analizar y solucionar los problemas sociales de aquella época. La traducción de «política» al chino -政治- fue hecha por Sun Yat-sen, el padre de la República China. Para él, la política es una

²⁶ En chino: 修身 (xiū shēn, cultivarse a sí mismo) 齐家 (qí jiā, armonía en la familia) 治国 (zhì guó, gobernar el Estado) 平天下 (píng tiān xià, la paz mundial), de *Sabiduría máxima* (《大学》, dà xué) de Confucio.

²⁷ En chino: 仁 (rén, benevolencia) y 礼 (lǐ, cortés).

²⁸ En chino: 无为而治 (wú wéi ér zhì).

combinación de 政 y 治, o sea, es administrar los asuntos públicos. La concepción tiene tres significados:

El primero es la política del Estado que se refiere a todos los asuntos estatales. El segundo es la lucha política entre partidos, que engloba las estratagemas de los partidos en la lucha política. El tercero es las querellas de familia (Sun Yat-sen, 20 de octubre de 1923)²⁹.

La definición de Sun Yat-sen es muy interesante porque engloba casi todos los aspectos en la vida cotidiana y al mismo tiempo, separa la moral y la política y no engloba la base económica como lo hicieron los marxistas. Él fue la primera persona en China que hizo una definición moderna sobre la política.

Los conceptos planteados por Marx y Lenin son aceptados por los marxistas chinos. Durante mucho tiempo, tomaron la política como la relación entre clases y el poder estatal. Mao afirmó que la política es las luchas de clases y del pueblo en vez de los políticos (Liang, 2009: 107). Hasta los años ochenta del siglo pasado, en China, esta concepción hacía mucho hincapié en el concepto de clase. La Revolución Cultural es una muestra de esto. Desde que Deng Xiaoping estuviera en el poder, el estudio político chino empezó a poder aprender de las teorías extranjeras y poco a poco, renovaba el estudio político moderno en China. En su artículo, Liang concluyó brevemente que la política podía y debía tener una definición más amplia. Afirmó que la política referida al poder estatal y a las clases dominantes era una concepción restringida. La concepción amplia (la Política) incluía todas las clases, el régimen, las organizaciones, las acciones y psicología políticas y la ideología, etc. Introducía el concepto de política social para ampliar la política hasta la relación del poder entre personas (Liang, 2009: 107). Esta definición amplia, junto con otros conceptos como la cultura política, nos facilita un marco teórico para los estudios interdisciplinarios.

²⁹ [Traducción de la autora] En chino: 一个是国政，就是政府中所行的国家大事；一个是党争，就是政党中彼此所用的诡谋；一个是说是非，就是像以前所举的家庭是非之例。

Como podemos ver, las teorías tradicionales chinas no dan una concepción concreta de la política. Todas sirven para conseguir un país unificado y la soberanía del emperador. Por eso, los teóricos se concentraron en ofrecer métodos eficaces para un mejor gobierno del monarca, una sociedad más estable y una relación más armónica entre personas. Las teorías políticas antes del siglo XX en China eran muy parecidas a las de la Antigua Grecia, ya que tanto los filósofos chinos como los griegos tomaban el concepto de la Política como un conjunto de la política y la moral. Pero por la larga época de monarquía, los filósofos chinos no consiguieron desarrollar los conceptos como la república o las leyes, y mucho menos conceptos modernos como la libertad.

Desde el siglo XX hasta ahora, sobre todo después de la fundación de la República Popular de China en 1949, la teoría marxista ha tenido mucha importancia. Enfocada en la lucha de clases, la teoría marxista iba cambiando hacia una definición más amplia después de los años ochenta, una definición más adecuada para los estudios interdisciplinarios y en el caso de esta investigación, la literatura comparada.

I.3 Relación entre la literatura y la política: una aproximación a la teoría e historia

Ya que hemos visto las concepciones históricas de la literatura y la política, sabemos que desde la antigüedad las teorías nos posibilitan y facilitan un estudio interdisciplinar sobre la literatura y la política. Sin la relación con otros discursos sociales, no se podría hacer las definiciones de estos dos conceptos. Así que, desde el principio, hemos de verlas relacionadas con otros discursos y contextos sociales e históricos. De hecho, muchos de los estudiosos, consciente o subconscientemente, no dejaban de profundizar en el análisis de la relación de estos gemelos de la

superestructura³⁰. Veamos cómo se entrelazan estos dos objetos a lo largo de la historia.

I.3.1 En Occidente: desde Platón hasta el Marxismo

Los intelectuales griegos hicieron investigaciones sobre la relación entre la literatura y la política. En su famosa obra *La República*, Platón, discípulo de Sócrates, afirmó la opinión de su profesor: el arte debería servir a la política y la formación de los ciudadanos. Por lo tanto, es necesario «vigilar» las obras literarias:

Debemos, pues, según parece, vigilar ante todo a los forjadores de mitos y aceptar los creados por ellos cuando estén bien y rechazarlos cuando no; y convencer a las madres y ayas para que cuenten a los niños los mitos autorizados [...] (Platón, 1999: 156).

La literatura «mala» puede destruir la justicia y no es buena para la *polis*. Por eso, para Platón, los poetas deberían estar fuera del Estado perfecto.

Las buenas obras literarias son las que corresponde al valor moral y siempre que «[se] imitara más que lo que dicen los hombres de bien ni se saliera de su lenguaje de aquellas normas que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados» (Platón, 1999: 192; Aristóteles, 1996: 103). Según el comentario de Chen Zhongmei, Aristóteles admitía la relación entre la literatura y la política desde otro punto de vista. Para él, la literatura debería pertenecer a la política (Aristóteles, 1981: 182). Al mismo tiempo, los poemas tienen funciones sociales: *epainos* (o *ainos*, en español significa «alabanza») y *psogos* (en español significa «reproche») (Aristóteles, 1981: 291). Aristóteles insistía en que los poetas tenían sus

³⁰ El concepto de superestructura es un concepto importante en la dualidad de la teoría de la base y la superestructura. Citamos a Eagleton para tener una aproximación al concepto de la superestructura:

From this economic base, in every period, emerges a «superstructure» – certain forms of law and politics, a certain kind of state, whose essential function is to legitimate the power of the social class which owns the means of economic production. But the superstructure contains more than this: it also consists of certain «definite forms of social consciousness» (political, religious, ethical, aesthetic and so on), which is what Marxism designates as *ideology*. [...] To understand literature, then, means understanding the total social process of which it is part (Eagleton, 2003: 3).

propias tareas:

Ahora bien: también resulta evidente, por lo que hemos dicho, que la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles según una verosimilitud o una necesidad (Aristóteles, 1991: 1124-1125).

Según Aristóteles, la música puede educar a los ciudadanos, servir como entrenamiento y realizar *katharsis* (Aristóteles; Horacio, 1962: 226; Aristóteles, 1981, 235-236). Las obras literarias, que son obras artísticas como la música, pueden tener las mismas funciones.

La influencia de la filosofía griega se mantuvo en la época romana. En la *Epistola ad Pisones*, una carta escrita por Horacio a los Pisones para solucionar las dudas que tenían éstos sobre el arte poética, el filósofo romano Horacio insistía en la función de *docere* del arte, la cual se corresponde con la función educativa para los ciudadanos propuesta por los griegos:

Los poetas pretenden o ser útiles o deleitar, o decir a un tiempo cosas agradables y provechosas para la vida (Horacio, 2002: 217d).

[...] Se llevó todos los votos el que combinó lo útil con lo agradable, deleitando y enseñando al lector al mismo tiempo (Horacio, 2002: 218d).

Después de la Revolución Francesa, se empezó a prestar más atención a las mutuas relaciones entre la literatura y la sociedad. Mme. De Staël fue una de los primeros autores que sostuvieron esta perspectiva, en su opinión:

La literatura es expresión de la sociedad y por lo tanto cambiará al cambiar ésta, ya que sobre ella pesa la influencia del sistema social en el cual tiene existencia (Apud. Gutiérrez Flórez, 1999: 140).

Marx y Engels también afirmaron esta relación. La literatura y la política, pertenecientes a la superestructura, «are determined by social being» (Eagleton, 2006:

3). Mientras que la superestructura actúa como «exercises influence in determining form» sobre la base económica (Eagleton, 2006: 4). Engels creía que la política y la literatura se influyen mutuamente y hay que admitir esta influencia (Eagleton, 2006: 6). Pero también afirmó que «overt political commitment in fiction is unnecessary (not unacceptable)» (Eagleton, 2006: 22). Más adelante, en la URSS, los marxistas tuvieron discrepancias sobre la relación entre la política y la literatura. Los miembros de Proletkult insistían en que «art as class weapon; [...] develop a distinctively proletarian art which could organize working-class ideas and feelings towards collective goals» (Eagleton, 2006: 19), lo cual desarrolló la literatura de tendencia o partidismo. Al otro lado, Trotsky, quien «atiende [...] a las contradicciones sociales de clase que subyacen a la producción literaria» (Cuesta Abad; Heffernan Jiménez, 2005: 523), critica que al arte acate normas impuestas por el Partido (Eagleton, 2006: 20), sosteniendo que «el arte debe seguir su propio cambio y sus propios medios [...]». El dominio del arte no es de aquéllos que deban quedar sujetos a las órdenes del Partido» (Rodríguez Puértolas, 2008: 38) y que «una obra debe, en primer lugar, ser juzgada según sus propias leyes, según las leyes del arte» (Trotsky, 1923: 534), aunque él también ve al arte desde una perspectiva dialéctica materialista y admite que el arte es siempre «un servidor social, históricamente utilitario» (Trotsky, 1923: 527). Aunque fueron los autores de Proletkult quienes ganaron el debate y dominaron la URSS, este debate sigue siendo interesante e importante para los intelectuales.

Sin embargo, se carecía del método para investigar las obras literarias desde este punto de vista de relacionar la sociedad y la literatura, hasta la aparición de la teoría marxista en el siglo XIX. La cual consta de dos tipos de investigaciones: la sociología de la literatura, que considera la obra literaria bajo el aspecto de su incidencia en la sociedad, y la crítica sociológica, que propone que no se puede prescindir de los elementos sociales que están en toda la obra literaria (Burguera, 2004: 411).

Los investigadores del estudio político también proponen una teoría para concretar la relación literatura-política. Por ejemplo, en su *Comparative Politics: a*

developmental approach, Gabriel A. Almond propuso el concepto de «political culture»:

[The political culture] are properties or psychological dimension of the political system. It consists of attitudes, beliefs, values and skills, which are current in an entire population, as well as those special propensities and patterns, which may be found within separate parts of the population (Almond, 1966: 23).

Este concepto ofrece un método de posibilitar el vínculo entre la política y la literatura. Según Liang, aunque la política puede intervenir en la creación literaria directamente (por ejemplo, la literatura del partido propuesta por Lenin, que «debe ser una parte integrante del trabajo organizado, coordinado y unificado del Partido Socialdemócrata») (Rodríguez Puértolas, 2008: 37), sólo a través de la cultura política puede influir sobre la literatura de una manera más constante y profunda. Al mismo tiempo, la literatura, por medio de la cultura política, ejerce su influencia sobre la política (Liang, 2009: 109).

Otra teoría que cabe mencionar es la teoría de polisistemas propuesta por Even-Zohar. Dicha teoría introduce «la dimensión social y ética» en los estudios, lo cual hace necesario la cuestión de «redefinir el papel de la teoría literaria (comparatista)» (Iglesias Santos, 2008: 28; Iglesias Santos, 1994). Según esta teoría, la literatura, como la política, es un sistema e interviene con otros sistemas:

La literatura se organiza y manifiesta como uno más de los sistemas culturales, o polisistemas, cuya estructura abierta, múltiple y heterogénea permite que puedan utilizarse diferentes opciones que coexisten a la vez. Recordamos que estos sistemas de sistemas interseccionan entre sí, cada uno con su centro y periferia, de manera que las prácticas culturales conforman un repertorio flexible y concurrente [...] (Iglesias Santos, 2008: 27-28).

Este planteamiento nos aporta otro punto de vista para desarrollar el estudio en la relación entre la literatura y la política, las cuales, según esta teoría, son sistemas de

los polisistemas. Aparte de reconocer la necesidad de realizar estudios interdisciplinarios, esta teoría afirma la originalidad de la literatura (porque reconoce que la literatura también «tiene su centro y periferia»), lo cual da apoyo para desarrollar estudios literarios.

En resumen, para los occidentales, la literatura es, desde la antigüedad, una herramienta para cumplir los objetivos de una determinada clase. Relacionar la literatura y la política no es una innovación de los marxistas y políticos sino un estudio que se remonta a la antigua Grecia. Los investigadores, tanto de la filosofía como del estudio político, intentaban concretar la relación entre estos dos objetos y aportar métodos científicos para facilitar la investigación interdisciplinar. Por motivos históricos, sociales e ideológicos, los marxistas son los que han realizado más investigaciones sobre este tema y más pruebas en la práctica.

I.3.2 En China: desde el confucianismo hasta el siglo XXI

Como hemos visto en el apartado I.1.2 dedicado a «En Oriente: desde Confucio hasta el siglo XXI», en China la literatura y la política se han mantenido intrínsecamente relacionadas durante mucho tiempo. El confucianismo es la primera escuela que confirmó la relación entre estos objetos y esta teoría tenía profunda y perpetua influencia en la creación de las obras literarias hasta el siglo XX. En *Clásico de Historia* (《尚书》, shàng shū), uno de los clásicos del confucianismo redactado en siglo IV a. C., ya afirmó:

Poetry expresses in words the intent of the heart (or mind), songs prolong the words in chanting, notes following the chanting, and pitch-pipes harmonise with the notes (Liu, James, 2006: 101)³¹.

Aparte de admitir la estética de las obras literarias, Confucio se inclinaba más al Pragmatismo en la teoría literaria:

³¹ En chino: 诗言志，歌咏言，声依永，律和声 (Liu, 2006: 101).

Young men, why do you not study Poetry? It can be used to inspire, to observe, to make you fit for company, to express grievances: near at hand, (it will teach you how) to serve your father, and, (looking) further, (how) to serve your sovereign; it also enables you to learn the names of many birds, beasts, plants and trees (Liu, James, 2006: 165)³².

Destacó cuatro funciones básicas de la literatura (el poema): 1) 兴 (xīng), traducida por Liu como inspirar, se refiere a inspirar a las emociones y la moral; 2) 观 (guān), traducida como mirar u observar, se dirige a observar las costumbres populares, los hechos buenos y malos de la política, a sí mismo, al pueblo y al universo; 3) 群 (qún), que puede entenderse como tener compañía y éxito de vida social; 4) 怨 (yuàn), que significa quejarse o desahogarse, se refiere a la función de expresar la tristeza o la queja hacia la política y el gobierno (Liu, James, 2006: 167).

En los siguientes años, los filósofos, como Zhou Dunyi³³, también consolidaron la teoría pragmatista del confucianismo:

Literature is that by which one carries the Way. If the wheels and shafts (of a carriage) are decorated but no one uses it, then the decorations are in vain. How much more so in the case of an empty carriage! Literature and rhetoric are skills; the Way and virtue are realities. When someone devoted to these realities and skilled (in writing) writes down [the Way], if it is beautiful, then (people) will love it, and if they love it, then it will be passed on (Liu, James, 2006: 172-173)³⁴.

«文载道» (Literature carries the Way), junto con «诗言志» (Poetry expresses the intent of the heart), se convirtieron en los dos dogmas más importantes y más citados

³² En chino: 小子，何莫学乎诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名 (Liu, 2006: 165).

³³ En chino: 周敦颐 (Zhōu Dūnyí, 1017-1073), un filósofo y literato chino de la escuela neoconfuciana. Sus obras más famosas son *Sobre el amor al lotus* (Ài lián shuō), *Sobre el símbolo de Taiji* (Tú shuō tài jí). Propuso una cosmología fusionando las teorías del confucianismo, del taoísmo y del Budismo.

³⁴ En chino: 文所以载道也。轮袁饰而人弗庸，徒饰也。况虚车乎？文辞，艺也；道德，实也。笃其实，而艺者书之；美则爱，爱则传焉 (Liu, James, 2006: 172-173).

en la teoría literaria en la antigua China. Desde el siglo II a. C., cuando el confucianismo fue admitido como la ideología oficial del país, su teoría literaria ocupó el sitio dominante en los estudios literarios. El Pragmatismo del confucianismo, que hizo hincapié en las funciones de educar a la gente, mejorarse a sí mismo y criticar la política, se mantuvo como algo sagrado hasta el siglo XX (Liu, James, 2006: 168).

El siglo XX, llamada por Zhou «el siglo de lo no literario», es un siglo durante el cual la literatura nunca ha sido independiente de la política. Tanto el contenido como la forma son influidos por la ideología de aquel entonces (Zhu, 2004: 3). La relación entre la literatura y la política ha pasado de «no combinación» (非整合), «media combinación» (半整合) a «pre-combinación» (前整合) (Zhu, 2004: 470).

Durante los primeros diecisiete años después de la fundación de la República Popular de China, es decir, desde 1949 hasta 1965, con la influencia del Marxismo y de la URSS, el partido comunista consiguió politizar la creación literaria y organizar a los creadores artísticos. Una muestra es la Asociación de Escritores de China, una organización donde se dirigía por el partido tanto a los escritores como a las obras. La ideología dominaba la teoría literaria:

[El realismo socialista] exige que los escritores describan la realidad de una manera verdadera, histórica y concreta desde el desarrollo de la revolución en la realidad. Al mismo tiempo, la autenticidad y lo concreto histórico del arte debería combinarse con la tarea de educar y modificar mentalmente al pueblo (Zhu, 2004: 317)³⁵.

Este llamado «realismo socialista» apareció con motivo de la cultura política de la China recién fundada. Es una teoría regulada por el país y una herramienta de la ideología, o sea, una parte del aparato ideológico del Estado o Ideological State Apparatuses (ISA, siglas en inglés de Ideological State Apparatuses) como dice

³⁵ [Traducción de la autora] En chino: (社会主义现实主义) 要求作家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。

Althusser (Zhu, 2004: 319).

Hasta antes del fin de la Revolución Cultural, la teoría literaria dominante insistía en que la literatura era una herramienta de la lucha entre clases y obedecía a la política (Wang, Qingsheng, 2000: 6). En los años ochenta y noventa, aunque el gobierno hizo políticas culturales menos rígidas y los intelectuales empezaron a perseguir «la literatura pura», la literatura no se separó de la política. El objetivo de «despolitización» en aquella época era eliminar las influencias del partido, lo cual no significaba quitar «la relación del poder» de las obras literarias (Zhu, 2004: 475). El hecho de experimentar nuevos lenguajes, formas y contenidos se consideraba una rebeldía contra la política, y contra la ideología dominante que existía en las décadas anteriores. Las novelas del neo-historicismo³⁶ deconstruyeron la política y la ideología, enseñando la esencia de la política china (Zhu, 2004: 391). Tanto la llamada Literatura de las cicatrices³⁷ como la de la reforma³⁸ es reflexión de los escritores en sí mismos y en las décadas pasadas. En la Literatura Xungen (literalmente significa buscar raíces)³⁹, que tiene apariencia de buscar la naturaleza de las personas en la relación interpersonal y enfocarse en la vida popular y folklórica, no se puede evitar criticar a la sociedad china y de este modo, se vincula con la cultura política (Wang, Qingsheng, 2000: 7; Zhu, 2004: 393). De esta manera, la

³⁶ Tang hizo un resumen sobre las novelas del neo-historicismo en *Neo-Historical Novel: Definition, Theoretical Background and Literary Relations*. Según ella, las novelas del neo-historicismo son las novelas «que describen la Historia desde la perspectiva del neo-historicismo», «que cuentan la vida popular histórica en las épocas modernas y que expresan “la historia individual”». Este tipo de novela «sustituye la historia nacional por la historia individual o familiar» y «persigue la emoción verdadera y el espíritu verdadero en vez de la realidad histórica» [traducción de la autora] (Tang, Yu, 2006, 3: 77, 80).

³⁷ En chino: 伤痕文学 (Shānghén Wénxué), es una escuela literaria china que surgió al final de los años setenta del siglo XX. Son novelas en las cuales los escritores describen y reflexionan sobre los daños hechos por la Revolución Cultural en el aspecto económico y el intelectual.

³⁸ En chino: 改革文学 (Gǎigé Wénxué), es una escuela literaria china que surgió a finales de los años setenta del siglo XX. Son novelas que se enfocan en la realidad de la reforma económica que comenzó en el año 1978, en las cuales expresan las influencias de la reforma económica y del mercado libre sobre los valores tradicionales y la cultura tradicional. También describen los impactos de los cambios sociales en esa época sobre la gente.

³⁹ En chino: 寻根文学 (Xúngēn Wénxué). La Literatura Xungen es una escuela literaria china que surgió en los años ochenta del siglo XX. Los escritores de esta escuela describen, reflejan y reflexionan sobre los valores tradicionales y culturales del pueblo chino desde punto de vista moderno.

literatura puede intervenir en la política y volver a criticar y entrar en la realidad social.

En la última década del siglo XX, con el final de la Guerra Fría y el proceso acelerado de globalización, la literatura china entra en un proceso de «repolitización» (Zhu, 2004: 474). Los escritores, mientras intentaban mantener la «autonomía» de la literatura, querían intervenir la política y la sociedad a través de la literatura.

Como podemos ver, tanto en Occidente como en China, la mayoría de los estudiosos y filósofos definieron la literatura sin dejar de considerar los otros discursos sociales. Solo podían definir el objeto relacionándolo con el contexto en que se sitúa (social, político e histórico, etc.) y los elementos que tenía (forma, contenido y lengua).

Aunque la teoría literaria marxista solo tiene una historia de alrededor de trescientos años, los motivos políticos y el Pragmatismo, que mantuvo el dominio durante más de dos mil años en China, le facilitan la instalación en China y la combinación con las otras teorías filosóficas en este país. Por otro lado, se puede notar que la teoría literaria marxista en China es más parecida a la de la Unión Soviética, o sea, da apoyo a la literatura de tendencia o al partidismo, algo que ya no es suficiente para analizar las obras literarias en la China de hoy. Para una investigación científica y completa hay que utilizar las teorías literarias tanto del Marxismo en China como del Marxismo desarrollado fuera de este país.

Aunque distan mucho en distancia física y apenas tenían intercambios culturales en la antigüedad, el Occidente y China coinciden, hasta cierto punto, en el proceso del desarrollo del estudio político.

En primer lugar, ambas partes empezaron el estudio político relacionado con la política y la vida cotidiana. Aunque desde la época romana, Occidente empezó a enfocarse en la república y las leyes, combinar la política y la moral fue algo característico durante mucho tiempo y la relación entre ambas seguía siendo un tema importante de estudio. En segundo lugar, el régimen y la estratagema del gobierno

eran partes importantes del estudio tanto en el Occidente como en China. Maquiavelo y el Legalismo son, hasta cierto punto, muy parecidos. El confucianismo es un tipo del Elitismo. En el punto de seguir la naturaleza, la escuela de Tao coincide con el Cinismo, en que ambos promueven una vida sencilla y rechazan las convenciones sociales comúnmente admitidas.

Obviamente, después de la época de la Antigua Grecia, surgieron muchas diferencias entre el estudio político occidental y el chino. En China no se pudo profundizar más en las investigaciones sobre el régimen y los valores políticos como la libertad, la igualdad y la democracia. Por otro lado, la religión no tenía tanta influencia en China en la política como la Iglesia. El confucianismo era la ideología dominante como una religión estatal. Ser políticos y otros trabajos pertenecientes al régimen (como ser funcionarios) siempre estaban muy bien vistos porque el confucianismo creía que solo los mejor preparados podían trabajar para el gobierno⁴⁰, frente al sistema político occidental cuyo trabajo está despreciado. En cuanto a las maneras de pensar e investigar, los chinos, sobre todo los taoístas, se limitaron a hacer comparaciones con la naturaleza para encontrar las similitudes compartidas por la naturaleza y la sociedad humana, y prever lo que fuera a pasar en la próxima dinastía según la experiencia de las dinastías anteriores, mientras los occidentales tenían su propia lógica para deducir.

Lo que no podemos olvidar es que, a lo largo de la Historia, ambos lados admiten que el concepto esencial de la política es el poder, desde el que derivan otros temas más concretos como el régimen, los valores, las clases, etc. Desde el siglo XX hasta ahora, fue cada día más difícil separar el estudio político chino y el occidental porque ambos se estudian entre ellos. Incluso se empezaron a relacionar con otros estudios como los estudios artísticos, económicos y geográficos, etc., lo cual posibilita los estudios interdisciplinarios.

Después de este breve recorrido, sabemos que los intelectuales de diferentes

⁴⁰ En *Las analistas de Confucio* (《论语》, lún yǔ), escribe 学而优则仕 (xué ér yōu zé shì), que significa que uno que estudia tiene que trabajar como funcionario si tiene tiempo libre.

épocas admitían la relación entre la literatura y la política. La literatura tiene esencia política y social: nace de la sociedad y vuelve a influir en la sociedad. No se puede negar la característica estética de las obras literarias, pero se debe admitir que esta característica se deriva de la esencia social y política de la literatura para cumplir su objetivo y función sociales.

Antes del siglo XX, tanto los filósofos occidentales como los intelectuales chinos admitían la influencia de la literatura sobre la política y la sociedad, sobre todo en China, donde casi todos los intelectuales tenían que aceptar la teoría del confucianismo y escribir según la teoría pragmática de la literatura para poder ser admitidos por el régimen.

Así que el estudio de la relación entre la literatura y la política no es un invento del Marxismo que viene de la nada. Hasta cierto punto, la teoría marxista coincide con las teorías de la antigua Grecia y con el confucianismo, lo que puede indicar uno de los motivos por los cuales el Marxismo fue aceptado por los chinos en el siglo XIX, una época crucial en la historia china.

Cabe admitir la importancia del Marxismo en el estudio literatura-política. Aunque Marx y Engels no concretaron la relación entre la literatura y la política, anticiparon la base teórica para los investigadores en los siglos siguientes. Fusionando la teoría de la base con la superestructura, los marxistas del siglo XX ampliaron la teoría literaria marxista, lo cual fue un proceso lleno de debate y discrepancia. Gracias a los cambios y diferentes situaciones sociales e históricas de diferentes países, los marxistas podían experimentar la teoría en la realidad y modificar la teoría según el resultado en la práctica. Cabe destacar los estudios en China, que se han combinado con las teorías extranjeras, que creían que la literatura y la política sí pueden llegar a un estado de combinación o equilibrio sin que la literatura sea controlada por la política.

El análisis interdisciplinar literatura-política es cada día más importante y más estudiado tanto por los literatos como por los políticos. En el siguiente apartado veremos más detalladamente la crítica literaria marxista, unas de las teorías que han hecho más aportaciones teóricas y prácticas a este estudio interdisciplinar.

Capítulo II Crítica literaria marxista: un breve recorrido por la teoría e historia

Ya que es inevitable investigar la literatura teniendo en cuenta el contexto, se ha de ver la teoría literaria marxista porque ésta es una de las escuelas de estudio literario que tiene más aportaciones teóricas y prácticas. Hoy en día, con los intercambios más frecuentes de diferentes áreas entre países, esta teoría ya no es una teoría que solo existe o sirve para los países llamados comunistas. Tenemos que admitir que el límite entre el capitalismo y el socialismo es cada día más borroso, lo cual se refiere a no solo la economía sino también a los estudios. De hecho, muchos marxistas que han aportado teorías importantes tienen su origen en países no comunistas. La teoría literaria marxista, como otras escuelas de estudio literario, tiene el objetivo de «explain the literary book more fully» (Eagleton, 2006: 2). La única diferencia es que la crítica literaria marxista adopta el método de «pay sensitive attention to its (literary work's) forms, styles and meanings; grasp the forms, styles and meaning as products of a particular society» (Eagleton, 2006: 2).

Obviamente, no cabe en este trabajo y tampoco es el objetivo principal del mismo una investigación detallada de la teoría literaria marxista. Nos limitamos a englobar los aspectos claves de esta teoría y los teóricos más importantes de la historia.

II.1 Desarrollo general

Para explicar bien la teoría literaria marxista, hay que aclarar la teoría de la base y la superestructura, la cual es un principio básico de la teoría marxista. En «La crítica literaria marxista», Rodríguez Puértolas da un resumen claro:

La primera (llamada también estructura) es el conjunto de relaciones de producción que constituye la organización económica de la sociedad en un momento histórico dado, pues cada formación económico-social

tiene una base determinada, a la cual corresponde una estructura correlativa. La superestructura es el conjunto de ideas e instituciones características de un momento histórico dado, conjunto originado como consecuencia de unas ciertas relaciones de producción o base. Figuran en ese conjunto las concepciones políticas, jurídicas, morales, religiosas, filosóficas y estéticas. Estos elementos, llamados también formas de conciencia social, reflejan de un modo u otro las relaciones económicas. [...] La superestructura, si bien determinada por la base, e incluso, a la inversa, puede influir eficazmente sobre ella, en una característica y compleja relación dialéctica (Rodríguez Puértolas, 2008: 26-27).

De hecho, como dijo Castellet, Marx y Engels concretaron la relación dialéctica de la base y la superestructura en sus escritos:

El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., descansan sobre el desarrollo económico. Pero todos reaccionan entre sí y también ante la base económica. No se trata de que la situación económica sea la causa, lo único activo, y que todo lo demás solo sea efecto pasivo, sino que se trata de un efecto de cambio sobre la base de la necesidad económica que se impone siempre en última instancia (Apud. Castellet, 1976: 159).

Sobre esta base teórica, los teóricos marxistas desarrollaron la teoría literaria marxista.

Marx y Engels, famosos por su teoría socialista y la relación entre la base económica y la superestructura, no concretaron una teoría literaria. Aun así, en sus comentarios sobre las obras literarias como las de Balzac, asoman sus ideas sobre la literatura y la estética. Por ejemplo, en un artículo en el periódico, Marx afirmó la relación dialéctica entre la forma y el contenido. Eagleton hizo un resumen sobre la opinión de Marx en su *Marxism and Literary Criticism*:

Marx himself believed that literature should reveal a unity of form and

content. [...] «form is of no value unless it is the form of its content»
(Eagleton, 2006: 10).

También citó el idealismo de Marx sobre la función comercial de la literatura:

A writer does not regard his work as means to an end. They are an end in themselves; they are so little «means» for himself and other, that he will, if necessary, sacrifice his own existence to their existence. [...]
The first freedom of the press consists in this: that it is not a trade
(Eagleton, 2006: 21).

En cuanto al compromiso del escritor, en las cartas a Margaret Harkness y a Minna Kaustky Engels hizo comentarios al respecto, afirmó que

[...] overt political commitment in fiction is unnecessary (not, of course, unacceptable) because truly realist writing itself dramatizes the significant forces of social life, breaking beyond both the photographically observable and the imposed rhetoric of a «political solution» (Eagleton, 2006: 22).

Obviamente, Marx y Engels formaron la idea sobre la literatura en la base de la relación dialéctica entre la base económica y la superestructura. En una carta a Joseph Bloch en 1980, Engels negó la relación mecánica entre la base económica y la superestructura y aclaró que la literatura, perteneciente a la categoría de la superestructura, podía tener influencia hacia la situación económica (Eagleton, 2006: 4-5). Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que la crítica literaria marxista no era una teoría completa e independiente como la teoría política en la época de Marx y Engels. Ésta se desarrolló de forma sistemática en el siglo XX y este proceso tomó diferentes rumbos.

El primer rumbo es la teoría formada en la URSS, que tenía la apariencia de servir al Partido Comunista y más adelante influyó en la teoría literaria marxista en China, sobre todo antes de los años ochenta del siglo XX. Un debate importante en la URSS fue sobre la teoría de tendencia. Aunque había marxistas como Trotsky que insistieron que en ningún caso el arte obedecería a las órdenes del Partido (Rodríguez

Puértolas, 2008: 38), la ideología predominante en la URSS fue la teoría de Lenin, que subrayó «el carácter de clase y la función social e ideológica de la literatura y el arte» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 35). Por las situaciones históricas parecidas y los intercambios entre los dos países, inevitablemente, esta teoría literaria junto con las otras teorías políticas y económicas marxistas de la URSS, entró en China y llegó a ser dominante. Tanto en la URSS como en China tomaban la literatura como «rueda y tornillo» del mecanismo social. La literatura del partidismo, de propaganda y el realismo socialista son productos de esta crítica literaria marxista.

Con la influencia de la URSS, se formó el segundo rumbo de la crítica literaria marxista occidental, cuyos representantes son Georg Lukács, Antonio Gramsci y Bertolt Brecht. Como es sabido, Lukács y Brecht tuvieron discusiones muy enriquecedoras sobre la teoría del reflejo y el realismo. Lukács creía que las mejores obras literarias eran las que «mirrors, in microcosmic form, the complex totality of society itself», mientras que Brecht subrayó la dialéctica del reflejo y lo reflejado, y el carácter cognoscitivo y reflexionista del arte (Eagleton, 2006: 1; Rodríguez Puértolas, 2008: 33). Ambos admitieron la importancia de la forma literaria porque era «lo verdaderamente social de la literatura» (Rodríguez Puértolas, 2008: 45) y cambiaba «históricamente cuando cambiaba el contenido histórico-social» (Rodríguez Puértolas, 2008: 44).

Durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, influida por las teorías filosóficas, en Europa surgieron nuevas corrientes de la crítica literaria marxista. Algunas de las más influyentes son la escuela de Frankfurt, la del Existencialismo con Sartre como representante, y la combinada con el Estructuralismo, etc. Cabe destacar la aparición de la sociología de la literatura, que considera la obra literaria bajo el aspecto de su incidencia en la sociedad y analiza los «means of literary production, distribution and exchange in a particular society» (Burguera, 2004: 411; Eagleton, 2006: 1). Benjamin aclaró que el arte es una producción social que, como otras formas de producción, depende de las fuerzas productivas y engloba las relaciones sociales (Rodríguez Puértolas, 2008: 49), aunque él se puso en contra del realismo lukacsiano, insistiendo en que el arte debería ser vanguardista porque «es afirmación del mundo y

anticipación de la utopía» (Apud. Castellet, 1976: 162). Adorno propuso la industria cultural, a través de la cual se realizaba el control cultural. En *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, Adorno explicó su teoría de la industria cultural, que puede manipular la individualidad:

The truth that they [se refieren a las películas y la radio, que son partes de la industria cultural] are nothing but business is used as an ideology to legitimize the trash they intentionally produce. They call themselves industries, and the published figures for their directors' incomes quell any doubts about the social necessity of their finished products (Horkheimer; Adorno, 2002: 95).

Althusser analizó las diferentes partes de la superestructura desde el punto de vista de la reproducción social y destacó los aparatos ideológicos estatales (ISAs, Ideological State Apparatuses) (Althusser, 1970). Para él, el concepto de los aparatos ideológicos estatales es un concepto que difiere del de los aparatos represivos estatales (SA, repressive State apparatus). Éstos, según la teoría marxista, constan del gobierno, el ejército, la policía, los juzgados y las cárceles, etc, mientras los ISAs pueden ser religiosos (las iglesias), educativos (las escuelas, colegios, universidades tanto privadas como públicas), familiares, culturales (la Literatura, el Arte, el deporte) o comunicativos (la prensa, la radio, la televisión), etc (Althusser, 1970, 142-143). Una diferencia básica entre estos dos conceptos es que los SA funcionan por la violencia, mientras que los ISAs funcionan por la ideología (Althusser, 1970, 145).

Aparte de estos teóricos, no debemos olvidar a Sartre, quien combinó el Existencialismo con el Marxismo. Una aportación importante de parte de este filósofo francés es la concepción de escritor de compromiso. Para él,

El escritor debe comprometerse por completo en sus obras y no proceder con una pasividad abyecta, exponiendo sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con una voluntad decidida y con una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 37).

Esta concepción evita que la literatura sea herramienta del partidismo y afirma

tanto la función política y social de las obras como el deber social del escritor.

En resumen, todas las corrientes, tanto las de la URSS y China como las del marxismo occidental, admiten la relación dialéctica entre la base económica y la superestructura y el hecho de que la literatura (el arte) forma parte de la superestructura. Esto es la base de todas las críticas literarias marxistas. De la base de las funciones sociales y políticas de las obras literarias, derivan teorías que se enfocan en diferentes temas. Unas estudian más el sistema de la producción artística y otras investigan más profundamente la valoración de las obras literarias.

Con los cambios sociales y tecnológicos de todo el mundo, la crítica literaria marxista también sufre varios cambios hechos por los marxistas como Jameson, Habermas y Eagleton. Las teorías literarias marxistas constan de la sociocrítica y la sociología de la literatura. Según Castellet, la diferencia entre estas dos disciplinas se encuentra en que:

[...] «la crítica sociológica» implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura, a la que considera esencial y estructuralmente social, frente a los criterios que otorgan el redominio genético a otros factores como los formales, los psicológicos, etc. Por el contrario, la «sociología de la literatura» -más joven que la «crítica sociológica»- no implica este juicio y puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos (Castellet, 1976: 158).

Todas las investigaciones se centran en unas preguntas claves en el proceso de la producción literaria y los elementos de las obras literarias. Para facilitar el análisis sobre las obras de Mo Yan, nos viene bien aclarar los conceptos y las preguntas claves de la teoría literaria marxista, lo cual vamos a realizar en el siguiente apartado.

II.2 Conceptos y preguntas claves

A lo largo de la historia, los teóricos marxistas plantearon diferentes ideas, por lo tanto, poco a poco, se ve completada la teoría literaria marxista. En este proceso, hay unos conceptos y preguntas claves que llaman la atención de la mayoría de los teóricos, sobre las cuales los estudiosos plantearon diferentes puntos de vista y, en algunos casos, incluso resultaron en amplios y enriquecedores debates. En «La crítica literaria marxista», Rodríguez Puértolas hizo un resumen sintético sobre estos conceptos y preguntas (*v.gr.* la tendencia que tienen las obras literarias, el concepto de lo tópico, el concepto del realismo y la relación entre la forma y el contenido, etc.), que es un trabajo importante e interesante para entender el panorama de la teoría literaria marxista. Nos viene bien citar dicho trabajo en esta tesis para poder ver la crítica literaria marxista desde una perspectiva global y para desarrollar el análisis en la segunda parte de la tesis. Por eso, en este apartado, destacamos cuatro conceptos y preguntas claves de la crítica literaria marxista, los cuales están relacionados con la investigación de la relación entre la política y la literatura.

II.2.1 Literatura

Como se ha comentado, para todos los marxistas, la literatura, como parte de la superestructura, es decidida por las fuerzas productivas y tiene cierta autonomía para ejercer influencia sobre la estructura. Muchos teóricos han dado pasos más allá de esta definición, dando explicaciones sobre el concepto de la literatura a través de conectarla con otros campos de la vida, lo cual trae unas preguntas claves de la teoría literaria marxista: la función y el objetivo de la literatura, la relación entre la literatura y la historia, las obras literarias como productos, la forma y el contenido literarios, etc. También es necesaria la investigación sobre la relación entre la literatura y la ideología, pero ya que este tema es más complicado y más estudiado, lo dejamos para el apartado II.2.2 dedicado al concepto de la ideología.

Ahora bien, veamos cómo definen el arte, en términos más concretos, la literatura.

Para Marx, la literatura, como un reflejo artístico, «son formas de percepción (y) modos particulares de ver el mundo» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 29). No hace falta que repitamos el debate entre Lukács y Brecht sobre el carácter representacional del arte: Brecht insistía en la relación dialéctica de reflejo y reflejado («El reflejo o la imagen tendría que mostrar en sus alrededores las huellas de otros movimientos o rasgos», «los reflejos tienen que retroceder ante lo reflejado, ante la vida comunitaria de los hombres»), mientras Lukács pensaba que «la contradicción se excluye casi totalmente dentro de esta unidad y no forma el elemento motriz o impulsor» (Kuhlmann, 1983: 21). El hecho de confirmar la importante función realista de la literatura deja clara la relación entre la forma y el contenido de las obras literarias. Las afirmaciones sobre este aspecto son abundantes. Aparte de Lukács y Brecht, Jakubowsky afirmó que la forma adquiría valor cuando era forma del contenido histórico y social (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 43). Fischer creía que la forma literaria era social y era «experiencia social solidificada» (Fischer, 1972: 152). Jameson, el marxista americano, concretó que «la forma en sí no es sino el trabajo del contenido en el reino de la superestructura» (Rodríguez Puértolas, 2008: 44-45) y propuso tres «concentric framework» a la hora de ver una obra literaria: «of political history», «of society» y «of history» (Jameson, 1981: 75). Estos argumentos justifican la necesidad de interpretar el texto literario en el contexto histórico y social.

Benjamin, uno de los teóricos más importantes de la escuela de Frankfurt, subrayó la relación que tiene la literatura con otros campos de la vida:

We may see literature as text, but we may also see it as a social activity
a form of social and economic production which exists alongside, and
interrelates with, other such forms (Apud. Eagleton, 2006: 28).

Para Althusser, desde este punto de vista de sociología de la literatura, «el arte es más que un reflejo pasivo de la experiencia humana», es una producción que

[...] significa todo proceso de transformación de una determinada
materia prima en un determinado producto, transformación realizada
gracias a un determinado trabajo humano que utiliza determinados

medios de producción (Eagleton, 2006: 32; Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 50).

Al mismo tiempo, la literatura es parte del «cultural ISA» (Althusser, 1970: 143), sirviendo para justificar la reproducción (Althusser, 1970: 154).

Como partidarios de la escuela de Frankfurt, Eagleton también estaba a favor de Benjamin y Adorno:

Literature may be an artefact, a product of social consciousness, a world vision it is also an industry. [...] Books are structure of meanings; are also commodities produced by publishers and sold on the market at a profit (Eagleton, 2006: 28).

La sociología de la literatura pone las obras literarias en el contexto económico, porque los estudiosos insistían en la idea de Marx:

El arte es producción porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo, para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con un orden económico vigente en cada sociedad (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 49).

Eso justifica la necesidad de englobar en la investigación los factores aparecidos antes y después de la creación literaria, como el trabajo realizado por Escarpit en su *Sociología de la literatura*.

Según Rodríguez Puértolas, frente al concepto de MGP (siglas de Modo General de Producción), Eagleton propuso el concepto de MLP (siglas de Modo Literario de Producción), que se refiere a «una unidad de ciertas fuerzas y relaciones sociales de la producción literaria en una determinada formación social» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 50). A partir de este concepto, Eagleton concretó los factores que deberían ser estudiados en un análisis sociológico de la literatura:

En cualquier caso, cada MLP se estructura en torno a la producción, la distribución, el intercambio y el consumo; todo exige un productor o conjunto de productores, materiales, instrumentos, técnicas, y un

producto resultante. Junto a las fuerzas productivas existen relaciones sociales específicas de producción literaria, representadas a lo largo de la evolución histórica en, por ejemplo, el bardo, el juglar, el poeta medieval cortesano, el autor moderno «independiente» con su oportuno editor, etc.; es decir, aquello que suele estudiar, en parte, la «sociología» de la literatura (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 50).

II.2.2 Ideología

Ahora bien, con el breve recorrido de la historia que hicimos en el capítulo anterior (dedicado a hacer un repaso por los estudios orientales y occidentales hasta el siglo XXI), es de resaltar la intrínseca relación entre la literatura y la ideología. Chicharro subrayó la importancia del concepto de ideología:

[...] el paradigma en cuestión está formado por las teorías que intentan responder a las preguntas que suscitan las relaciones entre el texto y la estructura social, siendo el concepto nuclear el de *ideología* (Chicharro, 2005: 105).

Como decíamos en el Capítulo I dedicado a la aproximación de las teorías tanto en Occidente como en Oriente, uno de los estudios más conocidos es la siguiente afirmación de Althusser: la literatura es uno de los aparatos ideológicos del Estado (ISA por sus siglas en inglés). En lo relativo a la ideología, es inevitable englobar el concepto de la Historia en la investigación, como ya hicieron muchos teóricos literarios, porque uno de los objetivos de la ideología tiene que ver con la Historia.

Es una característica importante de la teoría literaria del marxismo occidental admitir el peso de la ideología en la formación o producción literaria. Antes de nada, hay que aclarar la concepción de ideología y consecuentemente, de la clase dominante.

Según Althusser, la ideología, como parte de la superestructura, «is a “Representation” of the Imaginary Relationship of Individuals to their Real conditions of Existence» (Althusser, 1970: 162). Eagleton aceptó la opinión de Althusser y la

concretó. Hablando de una manera más directa, la ideología no es nada más que «una ficción útil a la clase dominante, colocarse en el terreno que ella trata de imponer» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 52). Todos están de acuerdo con que la ideología, a través de transformar la verdad y disfrazarse de una mentira hermosa, sirve a la clase dominante, para «asegurar la cohesión de sus miembros (de la sociedad)» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 52), para cubrir la verdad que la clase dominante impone a la dominada y para que la clase dominada se aleje de la realidad:

What is represented in ideology is therefore not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live (Althusser, 1970: 164-165; Apud. Aullón de Haro, 1994: 421).

Por lo tanto, la ideología de la clase dominante es la ideología dominante mientras la dominada queda sujeta a la dominante (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 52).

Podemos entender la concepción de la clase dominante literalmente. Según Marx, toda la historia de la sociedad humana es una historia de luchas de clases. La clase dominante está siempre integrada en las luchas porque es la clase que controla «la emisión y circulación de los mensajes verbales y no verbales constituidos de una comunidad» (Rodríguez Puértolas, 2008: 29). En su famoso ensayo «Ideology and Ideological State Apparatuses», Althusser concretó cómo la clase dominante realiza el control sobre la reproducción de las fuerzas productivas: utiliza SA e ISAs. El primero se refiere a (Repressive) State Apparatus y el segundo, Ideological State Apparatuses (Althusser, 1970: 145). De hecho, la literatura es parte del aparato ideológico estatal y la historia, «contradicciones entre la ideología y lo que ésta oculta» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 53). Aullón de Haro concluyó sobre los nuevos puntos de vista propuestos por Althusser

[...] sobre la literatura como forma ideológica y no como forma lingüística *per se*, sobre la existencia histórica y material concreta -sobre el funcionamiento- de la producción y reproducción de las ideologías literarias en el Aparato Ideológico Escolar propio de las

formaciones sociales burguesas y no sobre la literatura como actividad «eterna», sobre el creador literario como productor o agente material de la ideología, etc., y no como el dueño de una subjetividad última responsable de la obra en su proyecto y resultado final (Aullón de Haro, 1994: 423)⁴¹.

Muchos teóricos dan apoyo a esta idea. De hecho, tomando como base las relaciones dialécticas entre el concepto de MLP (Modo Literario de Producción), Eagleton propuso que la ideología del autor y la «Ideología Estética» están «insertas ambas en la [ideología] general o dominante» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 50). Por lo tanto, «el texto se produce a sí mismo en constante relación con la ideología» y más adelante, «la desestructura para reconstruirla en sus propios términos [del texto] relativamente autónomos» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 50, 56). Esto fue un desarrollo y una profundización de la definición hecha por Marx, quien creía que:

La literatura es un fenómeno social que forma parte de la superestructura ideológica, en relación con otras manifestaciones de la misma, y en conexión íntima con la ideología de la clase dominante (Rodríguez Puértolas, 2008: 29).

Mediante del productor de las obras literarias -el escritor, quien «hace la selección “según su relación personal e ideológica con la Historia de su tiempo”» (Rodríguez Puértolas, 2008: 35)-, la ideología consigue tomar forma en la literatura. Como dijo Jameson, las obras literarias reflejaban la realidad percibida por el escritor de acuerdo con «una psicología formada en la interacción entre la familia y las más amplias fuerzas sociales» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 34).

El crítico, como el escritor, vive en una sociedad donde permanentemente existen las fuerzas sociales. Por eso, inevitablemente,

El propio crítico está ideologizado y mediatizado, por lo cual, todo acto

⁴¹ Mientras tanto, Althusser insistió en que «yo no sitúo el arte verdadero entre las ideologías, aunque mantiene una relación muy particular y específica con la ideología» (Sánchez Trigueros, 1996: 135).

crítico, como toda la lectura, es, en última instancia, un acto político (Rodríguez Puértolas, 2008: 60).

De hecho, Castellet hizo un resumen de las etapas de cómo la crítica pasa de tener autonomía a ser sujeta a la ideología del poder:

1. Autonomía 2. Necesidad de una valoración sociológico-ideológica de la literatura 3. Punto de vista genético de clase 4. Urgencia de la lucha de clases 5. Proposición momentánea de la discusión teórica de los problemas estéticos 6. Utilización de la literatura y el arte como instrumentos de la lucha de clases 7. Preocupación exclusiva por el contenido y el destino de la obra de arte 8. Instrumentalización de la obra artística al servicio del Estado (Castellet, 1976: 160-161).

Al mismo tiempo, frente a la hegemonía de la ideología, la literatura cuenta con cierta autonomía y produce ciertos efectos: reality-effect y fiction-effect (Bennett, 1992: 202; Balibar; Macherey, 1992: 47). Como lo que confirmaron Althusser y Macherey,

By giving ideology a determinate form, fixing it within certain fictional limits, the art is able to distance itself from it, thus revealing us the limits of that ideology. [...] Art contributes to our deliverance from the ideological illusion (Apud. Eagleton, 2006: 9).

Esta admisión exige a los escritores que cumplan su función social e histórica, lo cual lleva a los marxistas a proponer las concepciones del siguiente apartado, el partidismo y el compromiso.

II.2.3 Partidismo y compromiso

El partidismo y el compromiso son dos concepciones que tienen apariencias parecidas, pero tienen significado distintos. Con las funciones sociales y políticas del escritor afirmadas, los teóricos profundizaban en los estudios para aportar maneras de aprovechar estas funciones. Como ya tienen reconocidas las funciones sociales y

políticas del escritor (reflejar, explicar y modificar la realidad), los teóricos profundizaban en los estudios para ver cómo pueden aprovecharse de la influencia del escritor en la sociedad.

El partidismo fue derivado de la teoría de la tendencia, que fue propuesta por primera vez por Engels y posteriormente concretada por él mismo:

En mi opinión, una novela de tendencia socialista llena perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente la solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 36).

Ya que todo admite la influencia social, ideológica y política que recibe el escritor, nadie niega la tendencia ideológica del escritor que existe en las obras literarias. La transformación de la tendenciosidad en el partidismo viene del intento de convertir las obras literarias en algo «directamente político e incluso panfletario» (Rodríguez Puértolas, 2008: 37). Este cambio tenía mucha presencia en la URSS, donde la mayoría de los marxistas y teóricos marxistas, por ejemplo, Lenin y los del Proletkult como Lunacharsky, estaban a favor de esto. Lenin concretó y fortaleció el partidismo,

La literatura debe adquirir un carácter partidista. [...] La literatura debe ser una parte de la causa proletaria, deber ser «rueda y tornillo» de un solo y gran mecanismo socialdemócrata, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera. La labor literaria debe pasar a ser una parte integrante del trabajo organizado, coordinado y unificado del Partido Socialdemócrata (Rodríguez Puértolas, 2008: 37).

Más tarde, esta idea se convirtió en el principio de las creaciones artísticas tanto en la URSS como en China. Mao Zedong, en el Foro de Yan'an, afirmó este principio (Mao, mayo de 1942).

Aunque la teoría de partidismo contaba con el apoyo de la autoridad de la URSS, los teóricos no dejaban de criticar esta teoría. Trotsky era partidario de que el arte no

debería quedar «sujeto a las órdenes del Partido» y negaba normativas impuestas (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 38, 40). El marxista Lukács dijo que el programa cultural comunista no estaba «dispuesto a prostituir el arte al diletantismo en nombre del socialismo» y Brecht también argumentó que «no es misión del Partido Marxista-Leninista organizar la producción de poesías como si fuera una granja avícola» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 38). Este debate del partidismo indica una discrepancia entre la teoría literaria de la URSS y la del Marxismo occidental.

En general, el Marxismo occidental, admitiendo la tendencia de las obras literarias, se inclina a ver la literatura de una manera menos mecánica. El existencialista Sartre, combinando el Existencialismo con el Marxismo, propuso la concepción del compromiso. Según él, el escritor

[...] debe comprometerse por completo en sus obras y no proceder con una pasividad abyecta, exponiendo sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con una voluntad decidida y con una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno (Sartre, 1969: 35; Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 39).

Diferente del partidismo, comprometerse se refiere a cumplir las funciones del escritor y las obras literarias, no solo reflejar las relaciones sociales sino también aportar soluciones para cambiar la sociedad (Sartre, 1969: 23). En *What is Literature?*, confirmó que los escritores deberían «respond to a certain demand» y «with a certain social function», en concreto, el objetivo de escribir es «querer la libertad» tanto del escritor como del lector (Sartre, 1948: 65, 77). De esta manera, la literatura, que sirve para «humanizar el mundo», «despierta nuestra autoconciencia histórica y la mantiene en vela» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 63).

Brecht, en su *El compromiso en literatura y arte*, hizo una metáfora perfecta para explicar el acto de escribir con compromiso. Para él, tanto la política como la literatura es «acción contra la imperfección» (Hecht, 1973: 78). Por lo tanto, el escritor de compromiso es como un médico que cura enfermedades y escribía para hacer un «diagnóstico acertado» a la sociedad (Hecht, 1973: 79-80). Los escritores de

compromiso deberían «reflejar» y «criticar» la sociedad antes de que vuelva a salir «el objeto» (Hecht, 1973: 411).

Como dice Sartre, «one is not a writer for having chosen to say certain things, but for having chosen to say them in a certain way» (Sartre, 1948: 25). Inevitablemente, la concepción de compromiso y el partidismo conduce a la pregunta de «cómo escribir», el cual nos dirige al concepto del realismo y el realismo socialista derivado de éste.

II.2.4 Realismo

Al llegar aquí es necesario recordar la cuestión del realismo, que Engels definió así:

El realismo, a mi juicio, supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas (Apud. Aullón de Haro, 1994: 405).

Sobre este tema, Lukács y Brecht realizaron un debate fructífero que influyó tanto en la creación artística como en la valoración literaria.

El marxista húngaro propuso la unidad de la totalidad (totality), autenticidad (typicality) y ser mundialmente histórica (world-historical) en las obras realistas. Criticaba el Naturalismo, que para él era una distorsión de la realidad y objetividad abstracta, y el Formalismo que es de subjetividad abstracta, los cuales son diferentes del arte verdadero -el realista- (Eagleton, 2006: 14; Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 40). De acuerdo con esta base, insistió en que «the greatest artists are those who can recapture and recreate a harmonious totality of human life» y por eso, el realismo es «el criterio para valorar toda realización artística cualquiera que sea el período en que surja o la concepción del mundo que exprese» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 40).

Al otro lado, el teórico alemán, mientras estaba de acuerdo con Lukács sobre la función cognoscitiva del arte -que el arte realista describe «las contradicciones entre los hombres», expone «el poder de las ideas y las bases materialistas de las ideas»-, subrayaba que el «realismo no equivale tampoco a la exclusión de la fantasía o la

inventiva» y «rechazaba la posibilidad de que tal función [cognoscitiva] pudiera cumplirse dentro de un rígido marco realista», por lo cual realizó «la experimentación realista crítica provocando un “efecto de distanciamiento”» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 41; Hecht, 1973: 424; Aullón de Haro, 1994: 410).

Este debate, hasta cierto punto, desembocaba en el realismo socialista que se combinó con el partidismo y fue otro principio de la creación literaria en la URSS. La cita de Rodríguez Puértolas de Zhdanov concluyó perfectamente este tipo de realismo:

El escritor debe educar al pueblo y armarlo ideológicamente. Al mismo tiempo que escogemos los mejores sentimientos y cualidades del hombre soviético y le revelamos su mañana, debemos mostrar a nuestro pueblo lo que no debe ser, debemos castigar los remanentes del ayer. [...] Los escritores soviéticos deben ayudar al pueblo, al Estado, al Partido, a educar a nuestra juventud en la plenitud de ánimo y en la confianza en sus propias fuerzas, en la falta de temor ante cualesquiera dificultades (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 42).

Chicharro concretó el contenido del llamado realismo socialista:

[...] los rasgos de aquel método artístico eran, entre otros: la representación verídica de la realidad revolucionaria, la función educadora de la misma, el reflejo de la lucha del mundo capitalista y del socialista, el partidismo comunista en la representación del proceso de la vida, etcétera [...] (Chicharro, 2005: 13).

Aunque Brecht esperaba que el realismo socialista englobara la crítica a la realidad, al final la fórmula soviética fue interpretada como dogma. La combinación con el partidismo le añadió matices mecánicos y burocráticos (Rodríguez Puértolas, 2008: 43).

Como vimos en los apartados anteriores, inevitablemente, con la victoria del Partido Comunista, el realismo socialista ha podido realizar varias prácticas en China, sobre todo desde la fundación de la República Popular de China hasta al final del

siglo XX. El Partido fortaleció la obediencia de la literatura a la política y la administración política en el círculo literario. Como la URSS tenía la Unión de Escritores Soviéticos, en 1949 fundó la Asociación de Escritores de China en Pekín, con la cual el Partido consiguió el mandato absoluto sobre la literatura -como decía Eagleton, «inserting social power more deeply» para tener «effective mode of political hegemony»- (Zhu, 2004: 362; Eagleton, 2006: 68).

Del realismo socialista, Mao desarrolló el romanticismo revolucionario y la combinación de éste con el realismo revolucionario⁴² (Zhu, 2004: 320). Hay que tener en cuenta que en este caso el romanticismo no es igual que el del siglo XVIII en Europa. Según la relación diplomática con la URSS empeoraba y con el comienzo del movimiento del Gran Salto Adelante, un movimiento que al final dejó La Gran Hambruna en el país, Mao quería animar al pueblo para que pudiera aguantar la escasez de comida y dedicarse a la producción industrial. Inevitablemente, con el fracaso del movimiento, se comprobó lo poco práctico de estas dos doctrinas (Zhu, 2004: 333). Evidentemente, son dos «-ismos» hechos con objetivo propagandísticos, lo que significa que no son productos de «las normas del arte» propuestas por Brecht sino resultado de la política de cierta época, mejor dicho, de la propaganda (Hecht, 1973: 419).

⁴² Mao propuso esta combinación en el Octavo Congreso Nacional de Representantes del Partido realizado en el año 1958. Es diferente del realismo y el romanticismo conocidos en Occidente porque contiene matices proletarios. Geng nos explicó los requisitos de esta doctrina:

Según la necesidad de la situación de 1958 y las normas del desarrollo del arte y la literatura, se propuso esta combinación, que es un método de creación literaria y artística. Este planteamiento exige que los artistas observen y representen la vida desde el punto de vista de los proletarios y del marxismo-leninismo. Al mismo tiempo, los artistas tienen que combinar la realidad con el sueño y la praxis revolucionaria con la tendencia histórica, crear figuras artísticas espléndidas y conmovedoras, elogiar con pasión las nuevas cosas de la revolución y criticar las podridas cosas antirrevolucionarias (Geng, 2007: 38).

[Traducción de la autora] En chino: 革命浪漫主义与革命现实主义是指1958年为适应客观形势的需要, 根据文学艺术本身的发展规律而提出来的社会主义文学艺术的创作方法。它要求文艺家站在无产阶级的立场上, 以马克思列宁主义的观点去观察、表现生活, 把现实和理想、革命实践和历史趋向结合起来, 塑造壮丽动人的艺术形象, 热情地歌颂革命的新生事物, 抨击反动腐朽事物。

Lógicamente, para todos los marxistas y teóricos de teoría marxista, el realismo no solo es una actitud o método de escribir, sino también un criterio de valoración literaria. Brecht dijo que no hay arte «bello y feo», mientras Lukács insistió en que «el verdadero arte es el arte realista» (Lukács, 1969: 14; Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 40). Aunque desde el punto de vista del deconstructivismo el arte es uno de los aparatos utilizados para mantener el poder, la idea de tomar el realista como criterio a la hora de valorar las obras literarias ha dejado mucha influencia, sobre todo en la URSS y los otros países comunistas.

En estas páginas hemos hecho un resumen sobre la crítica literaria marxista, la cual fue un producto de esfuerzos y estudios de muchos teóricos principalmente durante el siglo XX. Derivada de la teoría marxista, con las situaciones diferentes en los países, se partió en dos rumbos: uno en la URSS y China y otro en el resto de Europa y EE.UU.

Ambos rumbos admiten la relación dialéctica entre la base y la superestructura, que es fundamento teórico de la teoría marxista. Las diferencias se encuentran en los métodos y estilos en lugar de la actitud sobre la función social de la literatura. En el siglo XX, fusionados con diferentes escuelas filosóficas, el segundo rumbo investigó más profundamente las influencias recíprocas entre la literatura y la política, desestructurando tanto a la literatura como a la sociedad. Aunque tanto Europa como los países comunistas tuvieron experiencias de literatura de propaganda, los dos rumbos quedaron más diferenciados: las investigaciones europeas se inclinaban por mantener la mayor autonomía de la literatura que pudieran, mientras que en la URSS y China hicieron la relación literatura-política más mecánica y dogmática para que la clase proletaria tuviera control y la revolución consiguiera el éxito.

Los debates siempre resultan fructíferos y enriquecedores para la historia. Con las discrepancias entre teóricos se profundizó en concepciones como la literatura y la ideología, de las cuales derivan diferentes métodos y prácticas de aprovechar o equilibrar la relación literatura-política. Es razonable que después de épocas de guerras y cambios sociales bruscos, como dice Vargas Llosa en una entrevista, en esta

época que vivimos exista «un gran desencanto con la política» y la preferencia de que el arte y la literatura mantengan distancia de «esta actividad sucia, corrompida» (Vargas Llosas; Magris, 2014: 40). Pero no podemos tomar la actitud de «ojos que no ven, corazón que no siente» frente a la relación dialéctica literatura-política. Al contrario, las teorías literarias marxistas nos pueden aportar herramientas para enfrentarnos a los problemas que tenemos hoy en día.

Desde el comienzo de la historia del ser humano, la literatura está destinada a ser relacionada con la sociedad y la política. «Ni siquiera el poeta más genial puede escapar al medio ambiente que le rodea» (Fischer, 1972: 16). Obviamente, la teoría mecánica de la URSS ya está *demodé* en esta época, y el poder ha tomado métodos cada día más blandos para realizar el control del arte y la propaganda. Por lo tanto, investigar en la relación literatura-política viene bien tanto a los escritores como a los lectores para detectar la manipulación y elaborar estrategias para combatirla. Debería existir un punto de equilibrio entre la literatura y la política donde la literatura pueda mantener su autonomía mientras efectúa su función sobre la política y la sociedad.

II.3 Aproximaciones a la teoría del canon y la consagración de obras literarias

Una vez que confirmamos la posibilidad y la necesidad de investigar la relación literatura-política, tenemos que revisar desde el principio el proceso de la creación literaria para realizar el análisis de dicha relación. La sociocrítica se concentra más en los factores que aparecen antes y durante la creación literaria, mientras la sociología de la literatura toma la literatura como un producto de la sociedad y se enfoca en investigar la circulación en el mercado de este producto. Si ponemos la literatura en el marco del tiempo, podemos notar un aspecto importante para la investigación que queremos realizar, un aspecto al cual ambos rumbos mencionados prestan poca

atención: la consagración de las obras literarias.

A nuestro juicio, la teoría del canon es inseparable de la consagración de las obras literarias. Por lo tanto, en este apartado, primero haremos una aproximación a la teoría del canon y luego nos concentraremos en la consagración de las obras literarias, para la cual nos da un firme apoyo teórico *La República mundial de las Letras* de Casanova.

El tema del canon y la canonización ha sido un tema importante en la historia literaria. Según Miralles, la idea de «canon» puede remontarse a la época griega. Desde el punto de vista de Miralles, «la formación de la idea de “canon” [...] está vinculando la selección [de ciertos discursos] a una pedagogía, a una instrucción, a una enseñanza» planteada por Platón en *La República* (Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 126).

Muchos teóricos propusieron nuevos puntos de vista para entender mejor el fenómeno de la canonización literaria. Por ejemplo, Bloom negó los motivos ideológicos de la canonización:

Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 35).

Bloom creía que «tal formulación (la suma de la extrañeza y la belleza) caracterizó no solo a los románticos, sino a toda escritura canónica» (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 37).

Al contrario de Bloom, otros teóricos subrayaron la importancia de los elementos sociales. Uno de dichos teóricos es Talens, quien pensó que el canon «se sometía al trazado de una selección y de una historia», la cual «no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente» (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 40). B. H. Smith propuso una perspectiva dinámica. Desde dicho punto de vista, «el valor de una obra literaria es continuamente producido y reproducido por los muchos actos de evaluación explícita e implícita» (Apud. Pozuelo

Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 42). Mignolo estaba de acuerdo con los dos autores anteriores y concretó la función social del canon:

[...] la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro. [...] Mediante la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio, creando y reforzando o cambiando una tradición (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 43).

Los teóricos se inclinaban al planteamiento de que eran los factores sociales los que formaban el canon. Dichos factores son, pero no se limitan a: los movimientos literarios, la idea de las generaciones que los consagran, las antologías, los manifiestos estéticos «en que cuajan unas propuestas de diferenciación», los comentarios y la crítica etc., pero no las propiedades del texto (Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 47, 49). Por ejemplo, Harris, quien concretó seis categorías y siete funciones de los cánones, insistió en que un canon «se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos» (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 46). Guillory relacionó el canon con las instituciones docentes, las cuales tenían un papel «preponderante» en la formación del canon, porque dichas instituciones, como dijo Kermode, podían controlar o facilitar la manera de interpretar los textos y las interpretaciones de los textos «se ven condicionadas por la legitimidad que la propia institución les otorga» (Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 47, 52). Bourdieu hizo un planteamiento más sociológico, afirmando que un canon es «un dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como “distinción”», lo cual puede tener un efecto de «asignación de un *status* en la jerarquía social» (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 108). Como dijeron Pozuelo Yvancos y Lambert:

[...] Toda consideración sobre un esquema canónico lo es en momentos socio-históricos concretos y en contextos determinados (Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 82).

Even-Zohar, fundador de la teoría de polisistemas, también hizo aportaciones importantes en la teoría del canon. De acuerdo con la teoría de polisistemas, Even-Zohar afirmó:

[...] la canonicidad no está en los textos sino que es el repertorio, concebido como el conjunto de normas (leyes, dice Even-Zohar) y elementos que gobiernan la producción de textos y sus usos; afecta, por tanto, tanto a la producción como al consumo (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 88; Even-Zohar, 1990: 30).

Por «canonizadas» se significa aquellas normas y obras literarias (tanto modelos como textos) que son aceptadas como legítimas por los grupos dominantes dentro de una cultura y cuyos productos son preservados por la comunidad como parte de su herencia histórica (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 86; Even-Zohar, 1990: 15).

Basándose en este planteamiento, Even-Zohar dividió la canonización en dos tipos: la «static canonicity» y la «dynamic canonicity». Según él, en el primer caso, el texto «is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve», mientras en el segundo caso lo que es aceptado es un modelo literario y dicho modelo es considerado como un principio productivo (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 89-90; Even-Zohar, 1990: 19).

De hecho, Pozuelo Yvancos hizo un resumen general de estas propuestas:

Todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo que lo postula (Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 103).

La afirmación de Pozuelo Yvancos, como el resto de las afirmaciones que citamos en este apartado, reconoce la influencia de los factores sociales, históricos e ideológicos en la canonización de obras literarias. Nos da un apoyo teórico para la investigación realizada en esta tesis. Por lo tanto, a la hora de analizar el hecho de que Mo ganara premios literarios como haremos en el apartado V.4 dedicado a los premios y consagración de las obras literarias, sobre

todo el Premio Nobel, que es uno de los premios literarios más importantes del mundo, debemos tener en cuenta estos planteamientos.

Mucha gente piensa que la consagración es equivalente a la canonización, pero para Casanova, la primera concepción es más amplia y engloba a la segunda. En su *República mundial de las Letras*, nos ofrece una perspectiva nueva y global, dedicada a analizar la consagración de las obras literarias. Vamos a aclarar unas concepciones tuyas porque son enriquecedoras para nuestra investigación sobre las obras de Mo Yan -uno de los objetivos de este trabajo-, que realizamos en el siguiente capítulo.

Como socióloga, aparte de admitir la existencia del «ámbito de un “mercado”» y una «economía literaria» (Casanova, 2001: 26), Casanova plantea la existencia de un mundo/espacio literario, que parcialmente coincide con el mundo geo-político. Como citó a Valéry Larbaud:

Hay una gran diferencia entre el mapa político y el mapa intelectual del mundo. El primero cambia de aspecto cada cincuenta años, está cubierto de divisiones arbitrarias e inciertas, y sus centros preponderantes son muy móviles. El mapa intelectual, por el contrario, se modifica lentamente, y sus fronteras presentan una gran estabilidad [...] De ahí que la política intelectual no tenga casi ninguna relación con la política económica (Apud. Casanova, 2001: 22-23).

Es un espacio relativamente independiente del espacio político y tiene su propio Greenwich y su propia capital. Según ella, dicho universo tiene forma de «figuración floral», cuyo centro es París y, dependiendo de la importancia de sus lenguas, los otros países se encuentran en sitios o más cercanos o más lejanos al centro (Casanova, 2001: 36).

La segunda concepción es la legitimidad literaria. Con la legitimidad literaria, se puede aclarar «los límites de lo que será reconocido como literario», es decir, la Literatura (Casanova, 2001: 28).

Existe en forma de instituciones literarias, académicas, jurados, revistas, críticas, escuelas literarias, cuya legitimidad se mide por su número, su antigüedad y la eficacia del reconocimiento que decretan (Casanova, 2001: 29).

Para ella, la legitimidad se establece a través de las consagraciones literarias. Las obras literarias y los escritores tienen bastantes formas de consagrarse. Una de ellas es la canonización. Según Casanova, «el “clásico” encarna la legitimidad literaria en sí misma» (Casanova, 2001: 29). Este punto es admitido y analizado por muchos teóricos como Bloom y Curtius aunque la mayoría de las investigaciones no dejan de ser eurocéntricas.

Otras maneras de consagrar a las obras literarias incluyen a los críticos, las traducciones y los premios literarios. Según ella,

El reconocimiento crítico y la traducción son, por consiguiente, armas en la lucha por y para el capital literario. [...] Al igual que la crítica, la traducción es, en sí misma, valoración o consagración [...] (Casanova, 2001: 39).

«El capital literario» es, en sus palabras, el «valor literario» (Casanova, 2001: 26). Es un concepto diferente que el concepto de «capital cultural» propuesto por Bourdieu, que es un concepto más general y se refiere a la acumulación de cultura y conocimiento de una sociedad (Apud. Pozuelo Yvancos; Aradra Sánchez, 2000: 46). El concepto propuesto por Casanova se enfoca en el área literaria. De hecho, los traductores, como los escritores, crean «valor» literario (Casanova, 2001: 27). Mientras tanto, en comparación con estos dos, el premio literario es «la forma menos literaria de la consagración» (Casanova, 2001: 197).

Aunque existen diferencias entre las consagraciones nacionales y las internacionales, es en París, la capital del mundo literario definido por Casanova, donde se realizan las consagraciones más importantes en dicho mundo:

La consagración parisina es un recurso necesario para los autores internacionales de todos los espacios literarios dominados: traducciones,

lecturas críticas, elogios y comentarios que dan valor literario a un texto hasta entonces mantenido fuera de los límites del espacio o inadvertido (Casanova, 2001: 172).

Contando con «el gigantesco poder de decir lo que es literario y lo que no lo es, de trazar los límites del arte literario», la capital literaria tiene autoridad, casi monopolio, de la legitimidad literaria (Casanova, 2001: 39). De ahí podemos resumir la línea de la carrera profesional de los escritores periféricos quienes quieren conseguir reconocimiento internacional: 1) reconocimiento nacional; 2) reconocimiento parisiense; 3) reconocimiento internacional. La consagración parisina da acceso al círculo literario del centro de París y luego a la oportunidad de ser parte de la Literatura.

Desde estas concepciones básicas, Casanova saca la conclusión de que aunque el mundo intelectual es, hasta cierto punto, dependiente del mundo político, el mundo intelectual siempre está trabajando por su propia autonomía:

Si el espacio literario es relativamente autónomo, es también, en consecuencia, relativamente dependiente del espacio político; las huellas de esta dependencia original son múltiples. En otras palabras, en la República mundial de las Letras se pueden observar otros principios de dominación, sobre todo políticos, que siguen ejerciéndose en especial a través de la lengua (Casanova, 2001: 157).

En este aspecto, su opinión coincide bastante con la crítica literaria marxista. Al mismo tiempo, Casanova concreta que la política ejerce influencia sobre la literatura mediante la lengua, porque ésta es «a la vez un asunto de Estado y “material” literario» (Casanova, 2001: 54).

También propone que, junto con las obras literarias canonizadas, las organizaciones como «las instituciones literarias, las academias, los panteones, los programas escolares», ayudan a «naturalizar» la influencia de la política sobre las literaturas, sobre todo las nacionales (Casanova, 2001: 144). Esta idea es muy

parecida al planteamiento de Althusser sobre los aparatos ideológicos nacionales y ambas revelan la relación literatura-política y las estrategias más ocultas del poder.

La influencia de la política sobre la literatura también se revela en el proceso de la consagración de las obras literarias.

[...] la organización nacional de la literatura se transformará en el objetivo principal de la competencia entre las naciones (Casanova, 2001: 144).

El proceso por el que las literaturas periféricas se acercan al centro es al mismo tiempo un proceso por el que los países periféricos (en cuanto a la literatura) aumentan su propia potencia tanto política como económica. Este es el tercer aspecto que indica la intrínseca relación entre la literatura y la política.

En resumen, no podemos negar que los planteamientos de Casanova se concentran más en Europa. Es razonable por dos motivos: el primero es su origen francés y la formación eurocéntrica que ha recibido, el segundo es porque, económica y políticamente, Europa ocupaba el sitio dominante del mundo durante muchos siglos. Como dice ella, la antigüedad es uno de los factores por el que se mide la legitimidad literaria (Casanova, 2001: 29). Pero su investigación nos justifica la necesidad y posibilidad de analizar desde una perspectiva sociológica y sociocrítica las formas de consagraciones literarias, sobre todo las traducciones literarias y los premios literarios, lo cual vamos a realizar orientado al caso de un escritor periférico del mundo literario -Mo Yan-.

PARTE II: ANÁLISIS DE MO YAN Y DE SUS OBRAS

Para facilitar el análisis, dividimos la investigación sobre las obras de Mo Yan en tres etapas según el orden cronológico de la creación literaria: antes, durante y después de la creación. Es cierto que antes y durante la creación, el escritor y el contexto social ejercen más influencia, mientras el contexto y los lectores tienen más importancia en el proceso de la difusión de la obra, en el cual las obras cumplen sus funciones sociales, es decir, tienen impacto en el contexto que las rodea. Al mismo tiempo, no pasaremos por alto los textos, que es lo más importante y básico de una obra literaria, para ver cómo se fusionan la política y la literatura en la práctica.

Capítulo III Antes y durante la creación de las obras literarias

En *¿Qué es la literatura?*, Sartre afirma que

Indudablemente también, las artes de una misma época se influyen mutuamente y están condicionadas por los mismos factores sociales (Sartre, 1969: 43).

El contexto, por ejemplo, los factores sociales, históricos, biográficos del autor y la influencia de otras obras artísticas, dejan huella, en cierta medida, en la obra que investigamos. Desde la perspectiva sociocrítica, como indica Castellet,

No puede prescindirse de los elementos sociales que están en los inicios de toda obra literaria, tanto los referentes al autor como los que se refieren al momento histórico en que la obra es creada (Castellet, 1976: 157).

Para investigar bien la relación entre el contexto y la obra literaria, los teóricos propusieron diferentes conceptos y puntos de vista. Por ejemplo, Jameson, uno de los marxistas más importantes de la época contemporánea, después de afirmar que «el propio autor percibe y retrata la realidad social de acuerdo con una psicología

formada en la interacción entre la familia y las más amplias fuerzas sociales» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 34), propuso el concepto de «political unconscious» para quitar el velo de los productos artísticos, tomándolos como actos socialmente simbólicos (Jameson, 1981: 20). Como ya hemos visto anteriormente, según Jameson, en las obras literarias hay

[...] three concentric frameworks, which mark a widening out of the sense of the social ground of a text through the notions, first, of political history, in the narrow sense of punctual event and a chronicle like sequence of happenings in time; then of society, in the now already less diachronic and time-bound sense of a constitutive tension and struggle between social classes; and, ultimately, of history now conceived in its vastest sense of the sequence of modes of production and the succession and destiny of the various human social formations, from prehistoric life to whatever far future history has in store for us (Jameson, 1981: 75).

Sobre esta base, Jameson aclaró los objetos de investigación en estos tres niveles. En el primer nivel -el de historia política-, el objeto es el texto, el cual es «individual literary work»; en el segundo nivel -el de la sociedad-, el objeto se transforma en ideologeme⁴³ de los «discursos colectivos y discursos de clases» («the great collective and class discourses»); en el último nivel -el de toda la Historia humana-, el texto y sus ideologemes van a ser interpretados como «ideology of form, [...] the symbolic message transmitted to us by the coexistence of various sign systems which are themselves traces or anticipations of modes of production» (Jameson, 1981: 76).

Otro ejemplo es el concepto de «cultura política» (political culture) (Almond,

⁴³ Según Jameson, un «ideologeme» es «the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social life» (Jameson, 1981: 76). La característica estructural esencial del ideologeme

May be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea -a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice- or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the «collective characters» which are the classes in opposition (Jameson, 1981: 87).

Por eso, la primera tarea de los analistas es encontrar los «ideologemes» e «its initial naming in instances where for whatever reason it had not yet be registered as such» (Jameson, 1981: 87).

1966: 23), que es el puente que conecta la literatura y la política. Fischer propuso la combinación de subjetividad y objetividad en las obras literarias, de las cuales la primera se refiere a la singularidad del talento del escritor y la segunda indica su dependencia histórica (Fischer, 1972: 15). En resumen, para los críticos dedicados a la sociocrítica de la literatura, es imprescindible la observación de la biografía y el contexto del escritor del texto en el análisis, porque la época y la historia no dejan de formar el valor, la personalidad y el punto de vista de las personas.

III.1 Biografía de Mo Yan

En el resumen sobre las teorías literarias marxistas, Rodríguez Puértolas mostraba su apoyo a Edmond Cross: ambos admitían que la sociocrítica consiste en «analizar la estructura profunda de los textos con arreglo a las estructuras de sociedad (socioeconómica, sociopolítica, sociocultural, las estructuras mentales que las determinan)» y captar «la historia a través de la semántica» y viceversa (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 55). Como hemos visto en los apartados anteriores, para interpretar las obras literarias es necesario considerar tanto las relaciones familiares y sociales del escritor como las relaciones entre personas en la sociedad y la Historia, no solo por la influencia decidida de la base en la superestructura sino también porque «el autor hace la selección según su relación personal e ideológica con la Historia de su tiempo» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 35). Siguiendo este hilo de investigación, comenzamos la parte de análisis por la investigación de la biografía de Mo Yan.

Mo Yan es un escritor importante en la literatura china contemporánea. Según el registro de la National Social Sciences Database de China, entre el año 2010 y 2014, se publicaron mil novecientos setenta y siete trabajos que investigan a Mo Yan y sus

obras, seiscientos cuarenta y siete de los cuales son de entre 2015 y 2017⁴⁴. La mayoría de estos trabajos son investigaciones sobre el estilo, la narración, el lenguaje de sus obras. También hay estudios que analizan el fenómeno de que Mo Yan ganara el Premio Nobel, y otros que comparan sus obras con obras de Occidente o con las traducciones. Son dos las obras que abordan una investigación ordenada y minuciosa sobre la biografía de Mo Yan: la primera es *El material de investigación sobre Mo Yan*, editada por Yang Yang y publicada en el año 2005 en Tian Jin (China); la segunda es *Comentarios y biografía sobre Mo Yan*, editada por Ye Kai y publicada en 2008. Mo Yan no habla mucho en público, y no ha mencionado su pubertad en el campo públicamente. Sin embargo, en el discurso de Premio Nobel y el de OUHK (Open University of Hong Kong) describió cómo era la vida en aquel entonces y la influencia de esta experiencia en sus obras. Por lo tanto, el libro de Yang Yang y estos dos discursos se hacen importantes para analizar la biografía del escritor, que, según el punto de vista sociocrítico, es un factor imprescindible de la creación literaria.

En este capítulo vamos a investigar, además del contexto de la creación de la obra, la influencia de su biografía y otras obras del escritor, quien confirma que en sus obras existen muchas huellas de su pubertad y su vida en el Ejército.

Mo Yan es un pseudónimo; en chino, Mo significa «no», Yan significa «hablar». Ha explicado que este pseudónimo le recordaba que no debía decir palabreras, aunque le encantaba hablar y «esto le había dado un sentido irónico a mi nombre Mo Yan que significa “no hables”» (Mo, 7 de diciembre de 2012).

Su nombre original es Guan Moye. Nació el día diecisiete de febrero del año 1955 en Gaomi, provincia de Shandong, en una familia campesina. Su pueblo natal tiene mucho peso en sus obras. En *El agua otoñal* del año 1984, apareció por primera vez este pueblo: el distrito Dongbei de Gaomi, la creación del cual, según Mo Yan, ha sido inspirado por William Faulkner y García Márquez (Mo, 7 de diciembre de 2012). Muchas de las obras posteriores tienen este pueblo como escenario. Mo Yan tiene dos

⁴⁴ Datos extraídos de la búsqueda en la página web de la Base de Datos Nacional de Ciencias Sociales de China.

hermanos siendo él el más pequeño. Estudió en la escuela de su pueblo, pero después del quinto año la abandonó por su delicado estado de salud y la Revolución Cultural, que empezó alrededor del año 1966, porque en la Revolución Cultural, los alumnos y los profesores dejaron de ir a clase y fueron a presentarse a las «reuniones de críticas»⁴⁵. Así que a sus padres les pareció que no aprendería nada si iba a la escuela. Por lo tanto, dejaron a su hijo abandonar la escuela. Después, nuestro escritor pasó diez años trabajando la tierra. Esta experiencia es muy importante para él. Como recuerda Mo Yan, solía apacentar el rebaño. Mientras el rebaño pacía, él «se tumbaba en el prado viendo las nubes que flotaban vagamente y muchas imágenes irreales y sin sentido venían a mi cabeza» (Mo, 7 de diciembre de 2012). También admite que

Al abandonar el colegio, la hambruna, la sociedad y la falta de libros [...] nunca pude imaginar que algún día en el futuro estas cosas me servirían como material para mis obras (Mo, 7 de diciembre de 2012).

Su pubertad coincidió con la época de Revolución Cultural, la Gran Hambruna y El Gran Salto Adelante de China. Esta época se repite como contexto de la novela en sus obras. Antes de entrar en el Ejército, trabajó como obrero en una fábrica de algodón y también como obrero para construir el ferrocarril en Qingtao. Así dijo en el discurso de OUHK (The Open University of Hong Kong), «los materiales que utilizo ahora en la mayoría de mis novelas son los recursos que conseguí antes de los 20 años»⁴⁶ (Mo, 2005).

Se alistó en el Ejército en el año 1976, cuando tenía veintiún años. En el Ejército,

⁴⁵ En la Revolución Cultural (1966-1976), la reunión de críticas es una actividad importante en la China de aquel entonces. Tanto en los pueblos como en las ciudades se realizaban reuniones de críticas para que la gente «confesara» si había hecho algo contra el Presidente Mao y el comunismo. Los estudiantes y los profesores abandonaron las clases para participar en este tipo de reuniones. Solían realizarse en una plaza en la que se instalaba un estrado donde se encontraban las personas criticadas con gorra y ropa de papel con su «crimen» escrito encima. Se concentraba a la gente sospechosa de tener relación con el capitalismo y estar contra Mao, como los campesinos ricos, los escritores, incluso algunos generales. Pongo «confesar» entre comillas porque la mayoría confesaba cargos falsos bajo tortura y mucha gente murió después de ser torturada.

⁴⁶ [Traducción de la autora] En chino: 现在我的大部分小说里动用的是我二十岁以前积累的生活资源。

desempeñó los siguientes cargos: jefe del grupo, secretario confidencial⁴⁷, bibliotecario y maestro (Yang, Yang, 2005: 1). Cinco años después comenzó a escribir y publicar varios artículos. En el año 1982 fue nombrado capitán y luego líder de escuadrilla. Al año siguiente, fue enviado a Yan Qing para trabajar en la Agencia de Publicidad en el Departamento General Político de Yan Qing. En 1984 ingresó en el Colegio del Ejército Popular de Liberación⁴⁸ y en 1986 se graduó.

La primera novela que llamó la atención del público es *El rabano transparente*, publicada en el año 1986. El hecho de haber formado parte del Ejército le ayudaba en su proceso creativo y le facilitaba material para la creación literaria. *Las baladas del ajo* (1988), la novela inspirada en el «suceso de ajo» sucedido en Shandong en 1988, es un buen ejemplo. En el siguiente apartado vamos a analizarlo detalladamente. Después de consultar los materiales confidenciales guardados por el gobierno, Mo Yan escribió esta novela, cuyo personaje al final dice en la defensa: «¡Cualquier partido político o gobierno que se olvide del bienestar de su pueblo está pidiendo a gritos ser derrocado por éste!» (Mo, 2008: 463; : 249)⁴⁹. Bajo sospecha de incitar a una rebelión y razones políticas, durante un tiempo, esta obra solo pudo ser publicada en Hong Kong y Taiwán.

En 1991 finalizó sus estudios de Máster en Literatura en la Universidad Normal de Beijing. Durante estos estudios escribió *La república del vino* (1993), que ironiza sobre la corrupción de los funcionarios. Seis años después abandonó el Ejército y empezó a escribir guiones de telenovelas en la editorial del *Diario de la Fiscalía* del Estado. En 1997, antes de dejar el Ejército, ganó el Premio Dajia de Literatura con la novela *Grandes pechos, amplias caderas*, el premio mejor dotado con un millón de yuanes (alrededor de catorce mil ochocientos euros) en China. Este premio juega un papel muy importante en la vida de Mo, sobre todo en cuanto a su carrera profesional,

⁴⁷ Un cargo en el Ejército que está encargado de ordenar, trasladar y destruir los documentos confidenciales. En el original: 保密员

⁴⁸ En chino: 解放军艺术学院. Establecido en el año 1960, el Colegio del Ejército Popular de Liberación es un colegio politécnico perteneciente al Departamento General Político del Ejército Popular de Liberación de China. Datos extraídos de la página web oficial de dicho colegio.

⁴⁹ En chino: 如果共产党不能为人民谋福利, 那么这个党的统治是应该被推翻的。

lo cual vamos a analizar en el apartado dedicado al análisis de la censura. Después, sus obras fueron traducidas; y, sucesivamente, fue ganando premios en otros países como Francia (el premio Laure Bataillon), Italia (el premio Nonino) y Japón (el premio Fukuoka). En el año 2001 publicó *El suplicio de aroma de sándalo*; en 2006, *La vida y la muerte me están desgastando*; en 2009, *Rana*. En el año 2007 empezó a trabajar en la Academia de Artes de China. En el año 2011 fue nombrado vicepresidente de la Asociación de Escritores de China⁵⁰.

Mo Yan admite que la época en la cual pasó su pubertad fue un período duro, en el que pasó hambre y sufrió la represión política. Carecía de obras artísticas y solo existían ocho obras dramáticas⁵¹ y unos determinados de libros que se podían leer. Declaró muchas veces en sus discursos que entró en el Ejército para «poder estar lleno», ya que la hambruna que se vivió en aquella época alcanzó a toda la población incluyéndole a él, que soñaba con buenas comidas que llevarse a la boca. También ha llegado a confesar que leía a escondidas unas novelas clásicas chinas. Aun así, no podemos olvidar el dato de que Mo Yan siempre está relacionado con el partido y el gobierno, es decir, Mo es uno de los escritores que, como dice Sartre, «se bañan en la ideología de las clases privilegiadas» (Sartre, 1969: 99).

Obviamente, la vida de Mo Yan se puede dividir en dos etapas: la etapa en el pueblo y la de después de entrar en el Ejército. Ambas le aportan inspiración tanto de forma como de contenido a la hora de la creación literaria y, por lo tanto, en los textos podemos encontrar muchos «ideologemes». Son cinco los aspectos que nos llaman la atención.

⁵⁰ En chino: 中国作家协会, es una asociación independiente del gobierno. Sin embargo, en realidad, inevitablemente, en cierta medida, está influida por la ideología gubernamental. En la página web oficial de esta asociación, se afirma que, las tareas de esta asociación son, además de estudiar las teorías literarias y organizar actividades relacionadas con la literatura, «juntar a los escritores a estudiar el marxismo, leninismo, maoísmo, las teorías de Deng Xiaoping [...]» [traducción de la autora] (en chino: 组织作家学习马列主义、毛泽东思想、邓小平理论 [...]).

⁵¹ Son óperas revolucionarias, en las que se trata acerca de las historias de los héroes en la Segunda Guerra Sino-japonesa y la Guerra Civil de China.

III.1.1 El hambre

Como él afirmó en la entrevista con Yang para una recopilación de las investigaciones sobre Mo Yan, la infancia en el pueblo le dejó mucha influencia sin que el escritor se diera cuenta y «tuve una impresión profunda sobre la sensación del hambre» (Yang, Yang, 2005: 6). De hecho, en sus obras aparecen con mucha frecuencia el hambre, la comida y el acto de comer/aguantar el hambre. En *Sorgo rojo* (1986), el abuelo y sus bandidos comen tortillas fritas con relleno de apios y ajos crudos; en *Grandes pechos, amplias caderas* (1996), la madre robó judías de la comuna y cuando llegó a casa las vomitó y limpió para dar comida a sus hijas; en *Rana* (2009), los estudiantes en el colegio tenían tanta hambre que comían carbón (Mo, 2009b: 120); en *La república del vino* (1993), los oficiales de la ciudad del vino (una ciudad ficcional en dicha novela) comían bebés cocidos y dedicaban muchos recursos para investigar la mejor manera de cocinar bebés. El temor al hambre preside casi todas sus obras. Como dice Confucio, «la comida, la bebida y el sexo son deseos humanos grandes»⁵². A través del hambre, que es como una muestra de los cambios de la época y como una prueba a la humanidad, se nos enseña el esfuerzo hecho por la gente para sobrevivir, la presión política en aquella época, la corrupción o la vitalidad exuberante del pueblo.

III.1.2 El fantasma

En las entrevistas y comentarios, muchas veces Mo Yan toma la obra *Cuentos extraños de un estudio chino* (1741) de Pu Songling como referencia. Por la influencia de este escritor, los cuentos del pueblo Gaomi que acompañaban a la infancia de Mo y la compañía de los animales, en las obras de este ganador de Nobel obtienen matices de realismo mágico. No es difícil enumerar ejemplos. En *Sorgo rojo* (1986), los perros, por la gran hambruna, saben combatir como un ejército contra el ser humano; en *La*

⁵² En chino: 饮食男女, 人之大欲存焉, de *Libro de los Ritos* editado por Confucio [traducción del proyecto de digitalizar los clásicos filosóficos chinos]. Esta idea fue afirmada por otros filósofos chinos, por ejemplo, según el libro *Mengzi* (《孟子》), Gaozi, quien dijo una frase similar en su charla con Mengzi.

vida y la muerte me están desgastando (2006), el protagonista se encarna en animales cinco veces sin perder la memoria y el poder de pensar -de hecho, el protagonista, aunque tiene cuerpos de animales, tiene ideas más claras que el resto del pueblo sobre muchas cosas-; en *La república del vino* (1993), el niño con escamas aparece y desaparece como un fantasma. En las obras de Mo, el límite entre el fantasma y la realidad se vuelve borroso: los que suponen que no son seres humanos están humanizados y los llamados hombres se hacen más bestiales que los animales y nos dan más miedo.

III.1.3 La madre

El tercer resultado dado por la infancia en el pueblo es la figura de la madre en las obras de Mo. Cabe mencionar *Grandes pechos, amplias caderas* (1996), la cual por supuesto es un homenaje a todas las madres y la multiplicación de la vida. Como indica el título, pechos y caderas son símbolos de multiplicación y alimentación de los hijos. La madre en este libro, como la abuela en *Sorgo rojo* (1986), tiene mucho valor (incluso más que algunos hombres), aguanta los sufrimientos, valora la vida y siempre está dispuesta a echar una mano a la gente que necesite ayuda (Yang, Yang, 2005: 49). Es cierto que esta gran figura de la madre tiene mucho que ver con la propia madre del escritor.

Aparte de las madres, aparecen otros numerosos personajes de mujeres. En general, en los escritos de Mo, los hombres son más cobardes, deformados e ignorantes que las mujeres, lo cual hasta cierto punto indica el homenaje del escritor a la sociedad matriarcal, como a lo que alude en el título de *Grandes pechos, amplias caderas*. Hay que destacar que, aunque hace himnos para las mujeres, se puede notar el machismo arraigado en la sangre del escritor, lo cual dejamos para apartados de más adelante.

III.1.4 La nostalgia del pueblo natal

En cuanto a la influencia dejada por la vida en el Ejército, una importante es la nostalgia por el pueblo natal -Gaomi-. Desde las grandes ganas de irse del pueblo hasta la vuelta a Gaomi tres años después, el escritor notó «el vínculo entre el individuo y su pueblo natal» (Yang, Yang, 2005: 30). Así que, en la búsqueda de nuevas formas de escribir, toma el pueblo de Gaomi como escenario al fondo de la mayoría de los escritos. Aunque insiste en que el Gaomi literario no es el mismo Gaomi en la realidad, en sus obras Mo mete los cuentos de fantasmas, el dialecto, el teatro y la vida del pueblo etc., incluso toma unos paisajes y vecinos como material.

Fue en *El rábano transparente* (1985) donde apareció por primera vez este pueblo geográfico y literario -el distrito Dongbei de Gaomi-. Para crear este pueblo el escritor toma como referencia el suyo propio, que vuelve a aparecer como el principal escenario de sus novelas posteriores. Observa que este distrito en sus obras es un concepto literario, como el Yoknapatawpha de William Faulkner y el Macondo de Gabriel García Márquez. Aprovechándose del pueblo ficticio (el distrito Dongbei de Gaomi), el escritor puede introducir en sus obras el teatro de gato (en *El suplicio del aroma de sándalo*), las baladas, las palabras del dialecto de Shandong en sus obras sin resultar áspero, lo cual posteriormente es una forma característica de las novelas del pueblo, o sea, la literatura de «buscar raíces».

Obviamente, existen otros motivos que lo obligan a «buscar raíces» en el pueblo natal, pero la estancia en el Ejército es, sin duda, la inspiración más directa para el escritor al volver su mirada hacia el pueblo donde pasa su infancia.

III.1.5 La sátira y la crítica a los oficiales

La vida militar no solo le inspira nuevas formas de escribir sino también, como la vida pueblerina, le ofrece abundantes materiales para la creación literaria. El cargo de archivero le facilitó el acceso a documentos confidenciales, mientras el trato con oficiales de diferentes niveles le permitió notar la corrupción y la burocracia existentes en diferentes instituciones. De hecho, aparte de las primeras pocas obras

cortas que tratan sobre la descripción de la vida militar, la mayoría de sus novelas contienen críticas y sátiras a los funcionarios y políticos. Aquí solo citamos unas frases en las novelas más importantes. Por ejemplo,

[...] usted es un oficial, un funcionario, y está al servicio de sus superiores, no del pueblo. Debe dejar su conciencia para otras cosas, si no, no debería haber elegido este camino (Mo, 2012b: 284; Mo, 2014, 401).

La cita de arriba es de *El suplicio del aroma de sándalo*. En *Grandes pechos, amplias caderas* también hay sátira a los funcionarios. Las frases que vamos a citar solo aparecieron en la versión 1996 y fueron eliminadas en la versión más reciente y en la traducción al castellano.

Ser insolente es el Documento Nacional de Identidad de los funcionarios. Hace quince años Shangguan Jintong ha experimentado esta actitud de los oficiales. El cree que esto es más que normal: ¿cuenta como funcionario uno sin ser insolente (Mo, 1995: 84)⁵³?

En *Las baladas del ajo* hay frases más escandalosas:

¿Convertirme en oficial? ¿Para qué? ¿Para vender mi conciencia? Eso es lo que te obligan a hacer (Mo, 2008: 418; : 222).

En fin, podemos deducir que estas sátiras tan directas son producto del conflicto entre la identidad como hombre del pueblo (la clase baja) y la del soldado. En el caso de *Las baladas del ajo*, como en muchas de sus otras obras, elige el lado de la clase baja, o como dice él en el discurso en la Universidad de Columbia, elige la posición de «todo el ser humano» (Yang, Yang, 2005: 59).

⁵³ [Traducción de la autora] En chino: 蛮横是公家人的身份证, 公家人这种蛮横的态度上官金童十五年前就领教过了, 他认为这是非常正常的, 公家人不横还算什么公家人呢?

III.2 Las obras de Mo Yan

Comenzó su carrera como escritor en el año 1982. En estos treinta y seis años, Mo Yan ha escrito muchas obras, incluyendo ensayos y novelas de diferentes extensiones (corta y extensa). Pero no son sino sus novelas (extensas) las que tienen mayor importancia. En el discurso de agradecimiento por el Premio Nobel, Mo Yan hizo un breve resumen y un análisis de la evolución de sus propias obras, en el cual confesó los motivos de la creación de cada obra y explicó las características de sus novelas. Con este análisis veremos cómo van evolucionando sus obras, lo que facilita al análisis concreto de los elementos literarios que realizaremos luego.

En la novela *El rábano transparente* (1985), apareció por primera vez este pueblo geográfico y literario: el distrito Dongbei de Gaomi. Para crear este pueblo el escritor toma como referencia el suyo propio, que vuelve a aparecer como el principal escenario de sus novelas posteriores. Las historias ocurren en los distritos Dongbei de Gaomi durante diferentes épocas. Su intención es representar este distrito como una sociedad china en miniatura y, a través de la descripción de este pueblo, hace que la gente reflexione sobre la existencia y el desarrollo del ser humano (Mo, 18 de octubre de 2012). Sin excepción, *Rana* también tiene esta aldea como el lugar donde se encuentran todos los personajes. Para entender la singularidad de *Rana*, cabe mirar cuales son las características de las otras novelas. Sus novelas más importantes y representativas son *Sorgo rojo* (1986), *Las baladas del ajo* (1987), *La república del vino* (1993), *Grandes pechos, amplias caderas* (1995), *El suplicio del aroma de sándalo* (2001), *La vida y la muerte me están desgastando* (2006) y *Rana* (2009).

La novela *Sorgo rojo* se publicó en 1986. Fue adaptada al cine en el año siguiente. El escenario es el distrito Dongbei de Gaomi y la historia se sitúa entre los años veinte y el final de los años cuarenta. En cierto sentido, es una epopeya de este pueblo. Esta obra ya consta de las características literarias más conocidas de Mo Yan, que también se muestran en *Rana*: la creación del distrito Dongbei de Gaomi, el lenguaje vulgar y

dialectal de este distrito, los personajes en una época que está llena de conflictos, los protagonistas que desprecian los valores y tradiciones reconocidos en la sociedad de aquella época y que son mezclas del bien y el mal (lo bueno y lo malo según las normas de aquel entonces). Por un lado, durante la Segunda Guerra Sino-japonesa, los personajes muestran su coraje y la esencia de la etnia china -que se corresponde con los valores propuestos por el gobierno-. Por otro lado, los personajes también se comportan de manera caprichosa -disfrutando de la sexualidad, despreciando los valores de la sociedad, no uniéndose a ningún partido- yendo contra los valores conservadores en la China de los años ochenta del siglo pasado; y, al mismo tiempo, coincide con la naturaleza del ser humano. Así, Mo Yan, siendo un escritor que nació y vivió durante esa época, muestra el conflicto entre la naturaleza y los reglamentos siendo ésta una de sus tareas más importantes. Podría decirse que el escritor mantiene, en cierta medida, estas características en sus obras posteriores.

La novela *Las baladas del ajo* (1987) está inspirada en un asunto real: dirigidos por el llamamiento del gobierno local, los campesinos plantaron ajos en sus terrenos. Pero, debido al exceso de suministro, los ajos se convirtieron en invendibles. El gobierno local declaró no ser responsable y los campesinos, al escuchar esta noticia, rodearon al gobierno y destruyeron la sede del gobierno. Esta obra fue publicada en 1987. La diferencia con sus otras obras es que, en esta, no aparece el pueblo natal de nuestro escritor. Pero en otros aspectos, no es una excepción: es un experimento en la forma de escribir novelas; no alaba a ningún lado, ni a los campesinos ni a los funcionarios; muestra lo oscuro tanto del régimen como de la naturaleza humana. No se puede decir que esta novela sea más realista en comparación con el resto de sus obras, pero es cierto que es mucho más atrevida, tanto por el tema como por la forma del cuento. Declara que «la literatura puede nacer de la realidad e incluso superarla, puede preocuparse por la política, pero estar por encima de ella» (Mo, 7 de diciembre de 2012). Esto puede ser una guía o referencia al analizar sus obras posteriores. En *Rana* también ha mostrado esta relación entre la literatura, la vida y la política.

La república del vino (1993) es la novela más experimental sobre las formas del género narrativo. Cuenta una misma historia desde tres perspectivas diferentes,

insinuando que, por lo menos, existen tres «verdades» de un mismo asunto. El cuento parece irreal -porque el escritor exagera todo-, mientras que, a su vez, parece real, porque no carece de ironías que aluden a la sociedad donde nos encontramos. Otra vez, en la obra describe y critica la situación del sistema político -la corrupción de los funcionarios-.

En cuanto a *Grandes pechos, amplias caderas* (1995), es una novela dedicada a la madre de Mo; y, a su vez, a todas las madres. El lenguaje de esta obra sigue siendo dialectal y vulgar, lo cual ya se ha convertido en el estilo de caracterizar a los personajes en las obras de Mo Yan. El cuento se sitúa en la época comprendida entre los años veinte y los años ochenta del siglo XX y no solo se limita al distrito Dongbei, sino a toda China e incluso Japón. Con las relaciones entre los personajes y el contexto histórico de la obra, Mo Yan trata de hacer una verdadera epopeya. Debido al período tan largo en el que transcurre esta obra, obviamente, es mucho más histórica que otras. Como afirmó en el discurso que pronunció durante la entrega del Premio Nobel: «Esta es una de mis ambiciones, como la de querer abstraerme de China y de este mundo y minimizarlos en el distrito Dongbei de Gaomi» (Mo, 7 de diciembre de 2012). Por muchas razones, esta obra ha sido muy controvertida: el título ya es un desafío a los conservadores, y desde el punto de vista de algunas personas, los argumentos de la novela se oponen al Partido. Además, cabe mencionar que Mo Yan fue forzado a dimitir tras la publicación de esta obra, lo cual refleja la postura oficial. Así que esta obra es una muestra de que Mo Yan no está siempre de acuerdo con el Partido y su obra no escapa de la censura.

En *El suplicio de aroma de sándalo* (2001) Mo Yan se introduce alrededor del año 1900 para desarrollar esta historia. El distrito Dongbei vuelve a aparecer. El lenguaje continúa siendo dialectal. Como el contexto de esta obra no es una época coetánea, lo que sobresale es el conflicto de intereses entre diferentes clases y personas. Como afirma Mo Yan en el discurso durante el acto de entrega del Premio Nobel, decidió cambiar su estilo en esta obra, como resultado de recurrir a la tradición china y tras aprender los estilos de las novelas modernas occidentales, tiene un fuerte matiz de experimentación: desarrolla la historia desde la perspectiva de cuatro

personajes y no se trata simplemente de repetir un mismo tema; además, combina la novela con otras artes folklóricas, por ejemplo, con una ópera transformada de la ópera local de Shandong. A través de las opciones elegidas por los personajes frente a una época de cambios y de guerra, esta vez, muestra la naturaleza deformada de los personajes, lo que hace reflexionar sobre la verdadera naturaleza del ser humano. Lo diferente de esta obra se encuentra en el intento de tocar el tema de los valores universales que comparte el resto del mundo. Ya no solo se concentra en el Bien y el Mal de las normas de la sociedad, sino también en unos valores (justicia, libertad, etc.) universales.

La siguiente que comentamos es *La vida y la muerte me está desgastando* (2006). Con el título aludiendo a la leyenda de *Las seis etapas de la gran rueda del karma*, el escritor pone en juego la imaginación: el personaje murió y renació cinco veces como un animal y un bebé. En este caso, el escritor relata la historia desde su punto de vista. El escritor no deja de experimentar. Esta vez imita las formas de las novelas clásicas chinas. Con respecto al tema afirma que

[...] lo que [escribió] hablaba sobre el destino y las emociones del ser humano, así como de los límites que tiene, la tolerancia, los esfuerzos y sacrificios que se requieren para lograr el objetivo personal y alcanzar la felicidad (Mo, 7 de diciembre de 2012)⁵⁴.

En cuanto al escenario y el lenguaje, *Rana* no es una excepción. Mo Yan continúa en su línea, ya que «El personaje [...] que luchaba contra la corriente histórica era el verdadero protagonista en [su] corazón» (Mo, 7 de diciembre de 2012)⁵⁵. Así que el contexto histórico en las obras es imprescindible. Como en las otras obras, las mujeres juegan un papel importante en esta obra. Además, en *Rana* el principal hilo de la historia es la política de planificación familiar, por lo tanto, es inevitable enfocarse hacia las mujeres. Pero la protagonista, Tía, no es tan «caprichosa» como otros

⁵⁴ En chino: 我写的还是人的命运和人的情感, 人的局限和人的宽容, 以及认为追求幸福坚持自己的信念所作出的牺牲与努力。

⁵⁵ En chino: 以一己之身与时代潮流对抗。

personajes -no es rebelde frente al sistema ni frente a la ideología dominante-. De esta manera singular «lucha contra la corriente histórica». Después de experimentar en sus anteriores obras, el estilo del escritor sigue evolucionando; en *Rana*, por ejemplo, se leen formas de contar el cuento. Los personajes siguen siendo vívidos. La diferencia en *Rana* es el tiempo del cuento -empieza en los años cincuenta del siglo XX y termina en 2008-. Así que los conflictos aquí son más complicados y diversos que los de otras obras (pero muchos son los que han aparecido en otras novelas).

Como indicó Mo Yan, él es un cuentacuentos. Este cuentacuentos no para de buscar nuevas formas de contar cuentos. Desde sus primeras obras estaba experimentando: *Sorgo rojo* es su primera novela y la creatividad se muestra en la configuración de los personajes, que es diferente de la mayoría de las obras «revolucionarias» existentes hasta al final de la Revolución Cultural; *Las baladas del ajo* es un intento de controlar la furia en el momento de enfrentarse a las oscuridades sociales y criticarlas; en *La república del vino* trataba de criticar las oscuridades de una manera más irónica; en *Grandes pechos, amplias caderas* empezó a cuestionar la moral; *El suplicio de aroma de sándalo* es un experimento exitoso, una combinación atrevida del método occidental de contar cuentos y los elementos narrativos del pueblo chino; en *La vida y la muerte me está desgastando* volvió a la cultura oriental -el budismo y los clásicos de China-; en *Rana* renovó la forma de contar cuentos, del lenguaje a un lenguaje más sobrio y volvió a tocar el tema de la sociedad contemporánea de China. Sus obras siempre cuentan con algo nuevo con respecto a las anteriores, sea el lenguaje, sea el tema o la forma. Así es la evolución y la coherencia de sus obras.

Sin embargo, estas obras comparten ciertas características. La vida del pueblo y la realidad son dos temas a los que el escritor siempre presta atención. Por lo tanto, el lenguaje vulgar, dialectal e irónico es una característica en todas las novelas de Mo Yan. Otra característica es que los personajes se corresponden con la realidad, es decir, son hombres no héroes y tienen sus deseos, emociones, virtudes y defectos. Esta característica, junto con la ironía del lenguaje, es una muestra de la rebeldía de la

literatura revolucionaria (o propagandística) en la China entre los años cincuenta y los setenta. El objetivo final de sus obras es, como indica él mismo en el discurso del Premio Nobel y como ya subrayamos más arriba:

[...] el destino y las emociones del ser humano, así como los límites que tiene, la tolerancia, los esfuerzos y sacrificios que se requieren para lograr el objetivo personal y alcanzar la felicidad (Mo, 7 de diciembre de 2012).

Estas palabras implican su intento de elevar el objetivo de sus obras: de pura literatura al nivel de los valores compartidos por todo ser humano. Inevitablemente, esta decisión resulta de la combinación de la literatura y la política, lo cual fue puesto en relieve en sus obras. Para él, es una herramienta para cumplir su compromiso como escritor haciendo todos los esfuerzos en el área literaria: absorber lo nutritivo de la literatura occidental, de la literatura china y de las raíces en la cultura china. De hecho, contienen significados políticos todos los recursos literarios que ha utilizado en sus obras, lo cual veremos en los siguientes capítulos.

III.3 Contexto social

La crítica sociológica de la literatura es un estudio de la literatura que toma la sociedad como punto de partida y estudia los elementos sociales en toda la obra literaria (Castellet, 1976; Burguera, 2004: 411). Como dice Fischer, «an artist can only experience something which his time and his social conditions have to offer» (Fischer, 1992: 46). De hecho, para él,

[...] el artista no vive en el espacio cósmico independientemente del tiempo que le ha tocado vivir, sino que está inserto en la realidad de su

época (Fischer, 1972: 15).

Brecht también afirmó que los artistas, como los historiadores, «no pueden ser absueltos de la culpa de nuestra situación» (Hecht, 1973: 69). En *The Political Unconscious*, Jameson concretó la crítica literaria marxista, de la cual el primer horizonte (o nivel) es el político,

[...] in which history is reduced to a series of punctual events and crises in time, to the diachronic agitation of the year-to-year, the chronicle like annals of the rise and fall of political regimes and social fashions, and the passionate immediacy of struggles between historical individuals (Jameson, 1981: 76).

El contexto, tanto el social como el histórico, no solo aparece de manera literaria en las obras sino también deja influencia antes de que los escritores empiecen a redactar. En el caso de Mo Yan, podemos destacar unos acontecimientos o épocas importantes que ha vivido, los cuales se convierten o en el escenario o en el hilo de sus obras.

Nacido en los años cincuenta en el siglo XX, es inevitable experimentar el fanatismo durante el Gran Salto Adelante (1958-1961)⁵⁶ y la Revolución Cultural (1965-1976) y la presión política tanto en la vida cotidiana como en la literatura junto con el Movimiento Antiderechista (1957-1977)⁵⁷. A nuestro escritor no le resulta nada fácil vivir o incluso sólo sobrevivir en su infancia y adolescencia frente a cambios políticos tan bruscos y la escasez de comida.

Por la propia experiencia, la mayoría de las novelas se relatan en las épocas con muchos conflictos: la etapa final de la Dinastía Qing (cerca de 1911), las continuas guerras como las Guerras del Opio, el Levantamiento de los bóxers, la Guerra

⁵⁶ El Gran Salto Adelante coincidió con la Gran Hambruna porque, en cierta medida, ésta es resultado de éste.

⁵⁷ En China el concepto de ser de «derecha» o «izquierda» es diferente que el concepto europeo y americano. Derechista se refiere a la gente que da favor al liberalismo. Izquierdista se refiere a la gente conservadora que da apoyo a Mao, o sea, comunistas.

Sino-japonesa, la Guerra Civil, y los cambios después de la fundación de la República Popular. En menos de un siglo, los chinos han vivido cambios políticos y económicos brutales⁵⁸, los cuales son acompañados, inevitablemente, por la subversión de muchos «sentidos comunes» o las llamadas concepciones ortodoxas. Todos estos elementos contextuales son reflejados en las obras de Mo Yan, los cuales, naturalmente, dirigen a su duda, reflexión y crítica al contexto que le rodea.

Aparte del contexto social e histórico, cabe mencionar el contexto literario en los años ochenta, cuando Mo empezó a escribir. Con el fin de la Revolución Cultural y la política de Reforma y Apertura, los escritores podían conseguir leer obras extranjeras, por ejemplo, las latinoamericanas, y empezaron a reflexionar sobre el fanatismo y la monotonía en el ámbito literario durante los treinta años. Los escritores empezaron a investigar nuevas maneras de escribir y aparecieron pruebas interesantes. Hay gente que daba apoyo a «la literatura pura» mientras los vanguardistas intentaban criticar la realidad a través de la renovación de la forma (Zhu, 2004: 392, 394). De todas maneras, los intelectuales se oponían al lema de «la literatura sirve a la política» propuesto en la época de Mao, pero buscaban nuevas formas de realizar la «repolitización» de la literatura, es decir, para que la literatura volviera a intervenir la realidad (Zhu, 2004: 396).

Este ambiente relativamente libre le permitió a Mo Yan probar nuevas formas literarias mientras lanzaba un desafío a la narración histórica dominante sin dejar de criticar y reflexionar, lo que se convirtió en características de sus escritos.

Un ejemplo es la novela *Las baladas del ajo* publicada en 1988. Como es sabido, es una novela inspirada y adaptada del «suceso del ajo» sucedido en el distrito Cangshan (de Provincia Shandong) en el año anterior de la publicación. En *Historial Local de Cangshan* está la versión oficial de este acontecimiento:

⁵⁸ En palabras históricas marxistas, del feudalismo (Dinastía Qing), capitalismo (República de China) al socialismo (República Popular de China antes de los años ochenta) y luego al capitalismo (por la Reforma y Apertura, desde mi punto de vista, la China de hoy es capitalismo con apariencia de socialismo) otra vez, pero prefiero no tomar estos términos aquí para no complicar el análisis.

Por causa del retiro de contrato y el aumento de producción, quedaban por vender unos veinticinco millones de kilos de ajos. Hasta el veintiséis de mayo de 1987, aún quedaba un millón de kilos. [...] Los campesinos de ajos corrían por todas partes para encontrar un comprador de sus productos. El público estaba inquieto, pero los jefes del ayuntamiento y el Comité de Partido en Cangshan no prestaron mucha atención. [...] Unos pocos **delincuentes**, aprovechando de la inquietud del público, entraron en el patio del ayuntamiento. Rompieron los despachos y golpearon a los oficiales que les atendieron. Los jefes, o se habían ido, o echaban la siesta, fingiendo sin enterarse de esto y observaban aparte con los brazos cruzados. El público se volvió más impulsivo. [...] Causó una pérdida económica equivalente a 60 mil yuanes. [...] Detuvieron a treinta y ocho **delincuentes** y por fin terminaron los destrozos y robos al ayuntamiento (Oficina del Historial local de Cangshan, 1998: 333)⁵⁹.

Mientras tanto, en un texto del año 1988 en la revista *Literatura china de legalidad* nos contó una versión diferente y más humanizada (Literatura china de legalidad, 2013). En este artículo, que no podemos citar completamente debido a la larga extensión del texto publicado en dicha revista, registró cómo los funcionarios subían el precio de los trámites, los impuestos y multas. Al mismo tiempo, hizo entrevistas con los campesinos que habían robado o roto propiedades del ayuntamiento. Entre todos los registros o comentarios oficiales el de *Literatura china de legalidad* es uno de los pocos que comentó este asunto desde el punto de vista de los campesinos. Debido al restringido acceso a los documentos relativos a este suceso,

⁵⁹ Las palabras en negrita son puestas por la autora. [Traducción de la autora] En chino: 客户退约与增产 2 项, 合计 2500 多万公斤蒜薹待购, 出现滞销。至 1987 年 5 月 26 日, [...] 仍有 1000 多万公斤积存待销。[...] 蒜农拉着已收获的蒜薹东忙西奔, 寻觅销售地方; 社会舆论哗然, 社会秩序亦有点混乱。县委、县政府却没有引起高度重视。[...] 少数不法分子利用群众的激愤情绪, 冲进县政府院里闹事, 毁木抛石, 殴打劝阻干部。县委、县政府的领导人或出发、或午休、或佯装不知、或旁边观望, 闹事事件愈演愈烈。[...] 造成直接经济损失 6 万多元。[...] 共收审 38 名违法犯罪分子。砸、抢事件始得平息。

no podemos conseguir más información, pero seguro que Mo, como archivero en el Ejército, tuvo acceso a más detalles.

Según él, como «hijo de campesinos» (Mo, 2012a: 13; Mo, 2012i), al enterarse de este hecho, conmovido, tardó treinta y ocho días en terminar *Las baladas del ajo*. De esta manera, el contexto entra en la escritura de nuestro autor. El contexto social es la inspiración directa y ocupa mucha importancia en la obra literaria. Ésta nos ofrece una «forma textual» (textual form) para que podamos «acercarnos a la Historia y la verdad» (Jameson, 1981: 35). En todo caso, en la novela no solo se revela la realidad y las instituciones, sino también el poder y la causa de esta crisis, que corresponde a los tres horizontes (niveles) propuestos por Jameson en *The Political Unconscious*.

El contexto no solo determina el contenido de la novela, sino también la forma literaria. Asumimos que, dentro del contexto de aquel entonces, si uno habla en el lugar de los oficiales, no nos es imposible aproximarnos totalmente a la verdad. Así que es una estrategia buena y necesaria hablar desde el punto de vista de las verdaderas víctimas. Mezclando el orden retrospectivo y cronológico, la novela nos cuenta la historia desde la perspectiva de los campesinos. Pero eso no significa que le falten crítica objetiva y reflexión imperturbable. En la novela, abiertamente, Mo critica a gritos a la corrupción, la burocracia y la falta de legalidad, lo cual hemos visto en las citas del apartado anterior. Al mismo tiempo, la obra está llena de lamento y crítica a la ignorancia de los campesinos, quienes creen ciegamente al ayuntamiento y, para la justicia, no tienen otro remedio que la violencia⁶⁰.

Antes de la publicación, Mo había intuido que una novela de este tema no sería del agrado del gobierno. De hecho, poco después de ser publicada, la novela fue censurada y solo tenían acceso a ella en Hong Kong y Taiwán. Aun así, el escritor, antes y durante la creación literaria, se esforzó mucho para evitar este destino. Las estrategias utilizadas incluyen, pero no se limitan a la ironía, el eufemismo y la

⁶⁰ En esta novela, el «suceso de ajo» es una de las muestras de la ignorancia de los campesinos y la falta de legalidad en el pueblo (o en general en China). El matrimonio convenido de Jinju, la muerte del Tío Fang (atropellado por el chófer del ayuntamiento), la muerte de Zhang Kou (quien cantaba las baladas del ajo para contar el suceso del ajo, que estaba censurado por el gobierno), etc. son también casos en que los personajes no podían contar con las leyes para la justicia.

metáfora. Nos limitamos a poner un par de ejemplos. Cambió el nombre original en chino 愤怒的蒜薹 (*Ajos furiosos*) por 天堂蒜薹之歌 (*Las baladas del ajo del paraíso*): el primero es más directo y el segundo es una sátira porque produce un fuerte contraste el nombre del distrito en la novela (Tiantang, o «paraíso» en español) y la vida de los campesinos (que tiene más que ver con el infierno). En la primera página pone unas frases falsas de Stalin, que sirven o para disimular la legalidad de la obra o para ironizar sobre la autoridad. Investigaremos las características retóricas en los siguientes apartados dedicados al análisis sobre los elementos de las obras.

Otro ejemplo que cabe destacar es *Rana*. *Rana* fue publicado al final del año 2009. En el apartado de la introducción de esta novela, el autor comenta que el proceso de creación es «de más de diez años de consideración, cuatro años en escribir y tres veces de modificación»⁶¹. Por eso, deducimos que el proceso de creación comenzó alrededor del año 1999. En estos diez años, desde 1999 hasta 2009, hay unos incidentes que pueden haber influido en la obra *Rana*: en el año 1999, Macau pasó a formar parte de China, la población del mundo alcanzó los 6.000 millones y estalló la crisis financiera; en 2000, Gao Xingjian ganó el Premio Nobel de Literatura; de 2002 a 2004, cambió la directiva del gobierno y el partido, del liderazgo de Jiang Zemin a el de Hu Jintao; en 2005 fue el aniversario de los sesenta años de la finalización de la Segunda Guerra Sino-japonesa; en 2006 fue el aniversario de los ochenta y cinco años de la fundación del Partido Popular de China; en 2007, se aprobó la Ley de propiedad, admitiendo y protegiendo los derechos sobre propiedades privadas; en 2008 se realizaron los Juegos Olímpicos, el presidente visitó Japón, hubo un terremoto en Wenchuan y, además, el suceso de la «leche en polvo venenosa»⁶².

Mo Yan confirma en una entrevista que en el año 2004 había escrito ya 150 mil palabras de *Rana*. Pero en el año 2005 decidió borrar todas las partes hechas y empezar de nuevo (Mo Yan, 18 de octubre de 2012). El problema de la

⁶¹ [Traducción de la autora] En chino: 酝酿十多年、笔耕四载、三易其稿。

⁶² Para elevar la proporción de calcio en las leches en polvo, unos fabricantes añaden melamina (una materia prima industrial) a los productos. Después de tomar estos productos, los bebés pueden tener cálculo renal. Murieron cuatro bebés por esta leche en polvo.

superpoblación mundial pudo influir sobre el escritor, porque la política de planificación familiar es la línea que sigue la obra; y, además, desde la voz del personaje en la obra, Renacuajo, el escritor da su opinión sobre ello

En realidad, lo que ha hecho China no es solo para su propio desarrollo sino que también es una contribución para todo el mundo (Mo, 2010: 173)⁶³.

Al mismo tiempo, en la otra carta de Renacuajo a Sugitani Ginji, realiza unos comentarios sobre la Segunda Guerra Sino-japonesa:

Si cada persona de este mundo pudiese reflexionar sobre uno mismo, mirar al pasado, a la Historia, el ser humano evitaría muchas tonterías. (Mo, 2010: 91)⁶⁴.

Las palabras del personaje se corresponden con las actitudes oficiales sobre estos dos acontecimientos. No podemos asegurar cuáles son las opiniones propias del escritor, pero podemos deducir que estas palabras tienen ciertas funciones, sea para la ironía u otro objetivo.

Cabe mencionar que, en esos diez años, la primera generación que nació después de la realización de la planificación familiar ya tiene casi treinta años. Esto significa que esta generación alcanza la edad para el matrimonio⁶⁵. En este período aparecen muchos problemas debidos a esta política. Como la mayoría de ellos son hijos únicos, después de casarse, tienen que mantener una familia de 2+4+1: el marido y la mujer (los dos hijos únicos) más cuatro padres (los padres del chico y de la chica) y un hijo del matrimonio. Otro problema es el envejecimiento y la falta de mano de obra. Así que mucha gente dudaba si se debía seguir realizando la política de planificación familiar. Precisamente en estos años se cambió la dirección del gobierno y el partido,

⁶³ [Traducción de la autora] En chino: 实事求是地说, 这不仅仅是为了中国自身的发展, 也是为全人类做出贡献。

⁶⁴ [Traducción de la autora] En chino: 如果人人都能清醒地反省历史、反省自己, 人类就可以避免许许多多的愚蠢行为。

⁶⁵ Tomamos la ciudad de Beijing como ejemplo. Del año 2004 a 2011, la edad de casarse por primera vez del hombre sube de 27,92 a 28,24 años, y la de la mujer sube de 25,69 a 26,21 años (Gao, Ying, 2012).

por lo que la gente sospechaba que esta política se iba a relajar⁶⁶. Así que, con esta obra, un intelectual como Mo Yan, ofrece al público un material con una perspectiva diferente para reflexionar sobre esta política.

El suceso de la «leche en polvo venenosa» es una muestra de que, frente al interés económico, los fabricantes desprecian la salud y la vida de los consumidores y pierden la moralidad. Como escritor, Mo Yan toma conciencia de este hecho apareciendo en sus obras varias referencias a este conflicto como resultado de la política de la Reforma y Apertura. Mo Yan exagera este conflicto en *Rana* para que se vea lo horrible de la naturaleza deformada: el verdadero negocio de la empresa de Rana Toro de Yuan Sai es contratar madres de alquiler, consiguiendo un beneficio descomunal por ello. Después de ser un instrumento de la política en épocas pasadas, la vida se convierte en una mercancía.

Las dos obras comentadas no son las únicas inspiradas por el contexto social. Según Mo, *Sorgo rojo* es una prueba frente al desafío de los conservadores que pensaban que los jóvenes escritores no podían escribir novelas bélicas sin experimentar las guerras (Yang, Yang, 2005: 43). *Grandes pechos, amplias caderas* también es una obra inspirada por el contexto -por la muerte de la madre de Mo (Yang, Yang, 2005: 55)-. En general, la mayoría de sus obras son reflexión, protestas o respuestas al contexto social o histórico, lo que, sin ninguna duda, indica que sin tener en cuenta al contexto no es posible entender estas obras literarias.

En conclusión, el contexto social es crucial para el análisis literario, sobre todo en el de sociocrítica. El contexto social condiciona al escritor y a las obras. El escritor ha de elegir oportunas formas y estrategias para poder «reproducir» la realidad y más adelante, «influir» y «modificar» la realidad (Hecht, 1973: 422).

⁶⁶ De hecho, en la reunión del Comité Central del Partido Comunista de China realizada en el otoño de 2015, se aprobó la propuesta de quitar la política de hijo único. Solo hasta al final de 2016 y principios de 2017 esta propuesta fue realizada en la mayoría de las ciudades. Por el problema de envejecimiento de la población, el Gobierno anima a las parejas para que tengan más de un hijo. Las medidas incluyen dar incentivos a las parejas que tengan dos hijos y no cobrar más la multa por tener más de un hijo.

Son cinco los aspectos en las obras de Mo que indican la influencia dejada por la vida en el pueblo y el Ejército: el hambre, el fantasma, la madre, los cambios políticos y la nostalgia por el pueblo natal. Estos cinco aspectos se convierten en algunas de las características más llamativas de las obras de Mo. Mejor dicho, el contexto social e histórico forja al Mo Yan de ahora, y junto con este conjunto de ideas y valores personales (que a veces se llama «talento», «personalidad» o «ideología», etc.), se condiciona el contenido y la forma de las obras literarias.

De acuerdo con la opinión de muchos teóricos marxistas como Macherey y Jameson, tanto las obras artísticas como los artistas no pueden quedar aislados de sus relaciones personales y las fuerzas sociales (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 34-35). En el nacimiento de una obra literaria, sobre todo en el caso de las de Mo Yan, la realidad social siempre interviene en el proceso desde el principio de la creación literaria porque ésta es el campo (o el contexto) donde se producen las obras artísticas. A través del contexto y la cultura política, la política deja sus huellas en la literatura.

No es una conclusión inesperada. De hecho, tenemos que recordar que hace más de dos mil años, cuando los filósofos empezaron a investigar la poética, ya creían que la literatura era solo una de las herramientas para cumplir objetivos principalmente políticos. Platón, que era consciente de esto, abominó de la literatura para únicamente admitir la poesía «que profiere cantos e himnos a dioses y hombres admirables» (Fischer, 1972: 10-11). Las estrategias tomadas por Mo en sus obras son parte de la retórica, que en un principio sirvió para convencer a los oyentes.

Al fin y al cabo, es insensato investigar las obras literarias sin considerar el contexto social de las obras y del escritor, sobre todo en el caso de Mo Yan. Por lo tanto, siguiendo esta línea, vamos a leer detalladamente los textos, que son fundamentales para la literatura, y a investigar cómo se fusionan la política y la literatura.

Capítulo IV Elementos en las obras literarias

La forma y el contenido es un dualismo que no pueden evitar los teóricos literarios marxistas. Brecht concretó esta relación dialéctica diciendo que «la forma cambia históricamente cuando cambia el contenido histórico-social» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 44), con lo cual muchos teóricos están de acuerdo.

El resumen de Puértolas nos da apoyo teórico para el análisis en este apartado:

Lo cierto es que forma y contenido -como base y superestructura- son elementos dialécticamente inseparables de una unidad que en este caso se llama producto artístico; inseparables, aunque discernibles y distinguibles a nivel de la crítica, claro está (Rodríguez Puértolas, 2008: 44).

Y Eagleton nos indica los aspectos principales de la forma literaria que debemos estudiar:

La forma es siempre una compleja unidad de por lo menos tres elementos: está en parte conformada por una historia literaria de las formas relativamente autónomas, cristaliza gracias a ciertas estructuras ideológicas, y engloba una serie específica de relaciones entre el autor y el público (Rodríguez Puértolas, 2008: 45; Eagleton, 2008: 13).

En adelante analizamos las diferentes formas tomadas por Mo y veremos cómo la forma le ayuda a expresar su opinión política y hasta qué punto se encuentra el valor literario en sus obras. Mientras tanto, no pasaremos por alto el contenido, ya que la forma y el contenido son «base y superestructura» (Rodríguez Puértolas, 2008: 44).

IV.1 Las formas

Adorno admitió la característica cognoscitiva del arte y afirmó:

[...] su significación social [del arte] no debe buscarse en sus rasgos obviamente sociales -«la fachada»-, sino en su trascendencia estética [...] (Apud. Aullón de Haro, 1994: 412-413).

Desde el punto de vista de Aullón de Haro, la afirmación de Adorno «supone una revalorización de la forma, del lenguaje» (Aullón de Haro, 1994: 413).

En las obras de Mo, el escritor utiliza diferentes formas para contar la historia de una manera renovada. Es cierto que el tema histórico y social que cuenta Mo coincide con el de sus homólogos, porque la historia ya está hecha y en comparación con el número de las obras artísticas, no son muchas las épocas de conflicto. Pero a través de tomar nuevas formas y un lenguaje diferente del de los otros, Mo consigue distinguirse entre los numerosos escritores chinos contemporáneos.

En este apartado nos concentramos en tres aspectos de la peculiaridad formal de las novelas de Mo: mezcla de varias formas artísticas, cambios de personas narrativas y cambios espaciales y temporales. En cada parte de análisis enumeramos unos ejemplos para argumentar nuestra investigación, pero, obviamente, en casi todas las obras suyas podemos comprobar estas características, lo cual también indica que el tema siempre ha sido una de las preocupaciones mayores de nuestro escritor.

IV.1.1 Varias formas artísticas. *El suplicio del aroma de sándalo, Rana y La vida y la muerte me están desgastando como ejemplos.*

La primera característica es la mezcla de varias formas artísticas en las novelas de Mo. Influido por el ambiente vanguardista en los años ochenta, Mo no deja de probar nuevas maneras de «contar cuentos». Casi todas las novelas suyas tienen renovación formal pero aquí solo analizamos los casos más llamativos y representativos.

El suplicio del aroma de sándalo

En *El suplicio del aroma de sándalo*, introduce el teatro de gato, que es adaptado del teatro Mao de Shandong⁶⁷. A través del teatro de gato en el comienzo de cada capítulo, cuenta otra versión de la misma historia de la novela, una versión de solo los principales argumentos. En el texto de la novela, este teatro también tiene presencia, por ejemplo, los artistas del teatro del gato intentaban rescatar a la víctima del suplicio, Sun Bing que era el mejor cantante del teatro del gato, de la cárcel. Pero al final fracasaron.

Eso es un detalle muy interesante. Primero con las palabras del teatro del gato en el principio de los capítulos, da una idea básica a los lectores para que puedan entender mejor la historia. Segundo, el teatro del gato en la novela representa el arte tradicional chino. Lo que realmente intentaban rescatar no es a Sun Bing, el personaje, sino el arte tradicional, cuya encarnación es Sun Bing. La lucha entre este arte tradicional y los alemanes, quienes condenan al suplicio, y la muerte de Sun, simbolizan el conflicto entre la cultura china y la occidental, en el cual el lado chino queda vencido durante más de un siglo.

Al mismo tiempo, como las baladas en *Las baladas del ajo*, el teatro del gato no es solo una metáfora de este conflicto cultural acompañado por las guerras al final del siglo XX, sino también un homenaje al arte tradicional, ya que en China muchas artes tradicionales están a punto de extinguirse.

Rana

El otro ejemplo es *Rana*, la novela más reciente de Mo. La forma de *Rana*, diferente a las otras, no tiene mucho que ver con la tradición literaria china. Esta novela se divide en cinco capítulos. Todos los capítulos comienzan por una carta de Renacuajo, un aficionado a la literatura, a Sugitani Ginji, descendiente de un militar japonés. No se sabe cómo se conocieron, pero la primera carta surgió después de su

⁶⁷ En chino, el teatro de gato (猫腔, māo qiāng) tiene una pronunciación parecida al teatro Mao (茂腔, mào qiāng), que es original de Shandong, la provincia donde se encuentra Gaomi. Creemos que el autor lo hizo a propósito para recordar a los lectores el prototipo del teatro de gato mientras hace un homenaje al arte tradicional.

encuentro en un seminario en el distrito Dongbei de Gaomi. Después de cada carta a Ginji, el narrador cuenta la historia sobre su Tía, que es el material que luego utilizará para escribir la obra teatral en el último capítulo de la obra. En el quinto capítulo de dicha novela, la carta trata sobre el drama de Renacuajo en nueve escenas. La novela termina con esta obra teatral que se supone que Renacuajo lleva tiempo preparando. Así que en *Rana* son mezcladas las formas de carta, de teatro y de novela.

Con las cartas consigue distanciar al narrador y el escritor, aunque al final desaparece la distancia entre los dos. En los primeros cuatro capítulos, a veces, es fácil identificar que se dirige a Sugitani Ginji porque empieza por llamar a Sugitani Ginji «señor», lo que crea una distancia entre el narrador y el escritor; cuando el autor prescinde de ese título, dicha distancia desaparece. Parte del drama de la última parte es una repetición del cuento anterior, pero la mayor parte es el desarrollo de lo que ha contado antes combinado con la imaginación del dramaturgo -Renacuajo-. La otra estrategia muy aguda (o astuta) es la obra teatral al final.

El teatro es un componente interesante y muy importante. El cuento del narrador (Renacuajo) y Tía termina en el cuarto capítulo, con el nacimiento del hijo de Renacuajo. Puede que el teatro refleje una parte de su vida después de tener un hijo; pero, para nuestros personajes, tanto el cuento de Tía como el de Renacuajo termina antes de que la obra teatral empiece. Para ellos el teatro es solo una obra literaria.

Por otro lado, para el autor, Mo Yan, toda la novela es un cuento y no se puede prescindir del teatro porque también es una parte de este cuento -incluso es la parte más realista de la obra-. La obra teatral tiene los materiales de las partes anteriores, o sea, la «vida real» (de Renacuajo), como base. Es otro cuento dentro de un cuento. En el teatro es donde Mo Yan «juega» ya que una obra artística permite la existencia de la imaginación e incluso la exageración.

Mientras tanto, los lectores tienen libertad de decidir si creerse que el teatro es solo un teatro y todos los argumentos son imaginaciones de Renacuajo, o pueden pensar que el teatro tan solo es una forma y la historia continúa en esta forma dramática.

El objetivo de insertar este teatro es destacar lo ridículo y lo irónico de la

sociedad donde vivimos. Tomamos la parte de la imitación del juicio como ejemplo: Chen Mei coge al niño y entra en el rodaje de una telenovela. Chen Mei está como loca y pide al juez, que es un actor que está interpretando al alcalde Gao Menjiu del distrito de Dongbei de Gaomi, que la ayude a recuperar el niño.

(Los policías le arrebatan al niño y se lo entregan a GAO MENJIU).

GAO MENGJIU. – Chen Mei, mientras decías que eras la madre del niño, parecías valiente, pero cuando luchasteis por él, no tuviste ninguna compasión. Tú no eres la verdadera madre. Cuando Leoncita intentó conseguirlo y oyó el llanto del niño, su amor de madre le impidió moverse, temía hacer daño al niño, así que soltó sus manos. Hace muchos años, el famoso mandarín Bao Longtu lo habría juzgado de la misma manera. ¡Quien le suelta las manos es la verdadera madre! Por lo tanto, ahora dicto sentencia: este niño es hijo de Leoncita. Chen Mei fingió ser la madre del niño para robarlo. Dijo un montón de mentiras. Debería pegarte en la cara doce veces, pero teniendo en consideración tu minusvalía, no te castigo. Puedes irte.

(GAO MENGJIU pasa el niño a LEONCITA).

(CHEN MEI intenta luchar otra vez, pero los policías se lo impiden.)

CHEN BI. - ¡Gao Mengjiu, eres un idiota!

LI SHOU. – (Se acerca a CHEN BI). Hombre, es así, he hablado con Yuan Sai y Renacuajo para que compensen con cien mil yuanes a Chen Mei (Mo, 2013: 392-393).

La manera de juzgar de Bao Longtu es la misma que las de una ópera de la dinastía Yuan que se llama *Registro Huilan*⁶⁸. Salomón y Bao Longtu son

⁶⁸ [Traducción de la autora] En chino: 《灰阑记》. En esta ópera, un funcionario tuvo un hijo con una sirvienta de su casa. La esposa del funcionario, para conseguir la herencia, le robó el niño a la sirvienta y mintió sobre que fuera su propio hijo. Bao Longtu, como una juez afamada por su insistencia en la justicia y su conocimiento y aplicación, ordenó que el niño perteneciera a la persona que lo consiguiera, fuera cual fuera el método. La sirvienta, al oír el

personificaciones de la sabiduría y la justicia. Utilizando las mismas formas de estos sabios al juzgar, Gao Mengjiu da una sentencia alejada de la verdad. Esta es una de las ironías de esta parte. Con los detalles con los que el director y Renacuajo hablan con el actor de Gao Mengjiu, es obvio que la verdad y la justicia se someten al poder y al dinero. Es una ironía sobre la política corrupta. El poder logra los beneficios fingiendo ser justo. Otra ironía es lo que dice Li Shou sobre la compensación de cien mil yuanes a Chen Mei. La vida se convierte en una mercancía con valor económico calculable. A fin de cuentas, todas estas burlas aparecen en el teatro y por eso parecen irreales. Lo horrible y lo que quiere decir Mo Yan es que todas las burlas son reales, que existen en nuestra sociedad. Nuestra vida no debe ser como el teatro, pero la verdad es que sí es como este teatro. Corresponde a una frase en el capítulo anterior:

Y en las sociedades civilizadas, todos ejercemos de actores de teatro, de cine, de telenovela, de ópera, de espectáculos, de dramas. [...] Todos actuamos, esta sociedad es un gigantesco teatro, ¿no crees (Mo, 2013: 289)⁶⁹?

En la vida real existen estas exageraciones y burlas que parece que solo existen en las obras de ficción. La sociedad, la vida (después de que Renacuajo y Leoncita le roben este niño a Chen Mei) y los conflictos (sobre todo en la época posterior a los años ochenta) son los que aparecen en el teatro. Así procura la denominada «alegría estética» (Sartre, 1969: 79) a sus lectores. De esta manera logra el objetivo de revelar el mundo, tal y como lo ve él, a los lectores.

La confusión causada por el teatro final coincide con la filosofía de Zhuang Zi, quien creía que la vida es como un sueño o un teatro⁷⁰. Esta correspondencia es un

llanto del niño, soltó la mano por miedo de hacer daño a su hijo. Así que Bao juzgó que la sirvienta era la verdadera madre del niño por el amor a su hijo. Curiosamente, en Occidente, existen cuentos semejantes. La única diferencia es que el Rey Salomón es quien juzga. *The Caucasian Chalk Circle* de Bertolt Brecht también tiene similares argumentos.

⁶⁹ [Traducción de la autora] En chino: 文明社会的人, 个个都是话剧演员、电影演员、电视剧演员、戏曲演员、相声演员、小品演员, 人人都在演戏, 社会不就是一个大舞台吗?

⁷⁰ Del segundo capítulo de *Zhuangzi* (《庄子·齐物论》, *Zhuāng zi, qí wù lùn*). [Traducción de la autora]: Érase una vez que Zhuang Zhou soñó que era una mariposa que volaba felizmente.

velo sobre el objetivo, con lo cual el escritor puede reproducir y criticar la verdad sin tener la culpa de «ser rebelde al Partido», porque el sueño sí permite la existencia de exageración o dramatización.

La vida y la muerte me están desgastando

En comparación con los ejemplos arriba mencionados, esta obra tiene intertextualidad más directa con la cultura china tradicional: la forma de titular los capítulos. La mayoría de los capítulos (cincuenta y tres sobre cincuenta y ocho) están encabezados con un pareado del mismo número de caracteres (de siete a nueve caracteres cada frase, depende del capítulo), lo que indica lo esencial del contenido de los capítulos correspondientes. Esta forma, que viene de las novelas tradicionales chinas que se remontan a la Dinastía Song (960-1297) y en la Dinastía Ming (1368-1644) y Qing (1616-1912), maduró y se puso de moda. Por ejemplo, las cuatro obras clásicas chinas tienen esta forma de encabezamiento. La imitación no es solo un homenaje a las novelas de la China antigua sino también un reconocimiento a la tradición novelesca china⁷¹. Obviamente, este tipo de encabezamiento requiere que el escritor tenga un alto nivel de narración, de resumen y de escritura poética. Mo no nos ha decepcionado, pero es obvio que, por falta de formación relevante, aún existe cierta distancia entre Mo y los maestros de las novelas chinas.

Junto con sus homólogos -los escritores vanguardistas como Su Tong, Yu Hua, Ge Fei, etc.-, Mo se dedica a la renovación de las formas literarias, las cuales indican

En el sueño no sabía que él era Zhuang Zhou. De repente se despertó y volvió a ser Zhuang Zhou. Pero él no sabía si él era Zhuang Zhou quien soñó que era una mariposa, o él era la mariposa que soñó que era Zhuang Zhou (En chino: 昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与。不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与). Es una moraleja para decir que la vida es como el sueño o el teatro.

⁷¹ Durante mucho tiempo después del establecimiento de la República Popular de China, las novelas clásicas estaban prohibidas porque fueron consideradas «productos culturales del feudalismo». Dichas novelas prohibidas describen la vida en la sociedad feudal de China, por lo tanto, el Partido suponía que dichas obras podían suponer malas influencias para los jóvenes «de la nueva sociedad». De hecho, en las entrevistas, Mo Yan afirmó que cuando estaba en su pueblo natal leía las novelas tradicionales chinas a escondidas.

una «crítica y evaluación a la realidad» (Zhu, 2004: 394)⁷². La revolución de formas literarias, por un lado, supone «una crítica a la cultura política dominante» y por otro lado, contiene «gran potencial político» (Zhu, 2004: 395)⁷³.

Para Mo, la forma, que es un elemento llamativo de sus obras, es tanto una estrategia literaria para mejor crítica a la sociedad como una manera de producir el placer de leer. Este «cuentacuentos» siempre subraya la diversidad y el placer de leer, afirmando que, como escritor, debe crear obras artísticas que traigan el placer de leer a los lectores (Mo, 12 de octubre de 2012). Con esta declaración, se opone sutilmente a la opinión del Partido: el arte debe servir y obedecer a la política. Mientras tanto, como sus homólogos en China, con la renovación de la forma literaria, intenta re-intervenir a la realidad y política. Así que, indudablemente, en el caso de Mo Yan, la forma es uno de los puntos de encuentro de la literatura y la política.

IV.1.2 Cambios de personas narrativas. *Sorgo rojo, El suplicio del aroma de sándalo, Las baladas del ajo y La república del vino* como ejemplos.

En la literatura el uso de diferentes personas narrativas siempre es un tema que se debe tratar con mucho cuidado, porque decide el punto de vista de la obra y la manera de narrar la historia.

Obviamente, como otros escritores, Mo también ha probado varias maneras para organizar el argumento de la novela. El cambio de personas narrativas es muy común en sus obras, y, junto con los cambios espaciales y temporales, crea suspense y un ambiente confuso en las obras, lo cual causa cierta dificultad tanto a los lectores como a los traductores, pero al mismo tiempo más placer a los lectores en el proceso de leer.

⁷² [Traducción de la autora] En chino: [...] 但那时对形式的追求本身就蕴含着对现实的评价和批判 [...].

⁷³ [Traducción de la autora] En chino: [...] 一方面体现为它们将知识分子精英意识形态和国家主流意识形态均都视为“宏大叙事”进行后现代式的有力消解，从而在实际上构成了对于主流政治文化的解构性批判；另一方面，它们的形式革命本身就有着突出的政治文化潜能。

Sorgo rojo

Mo, como un escritor exitoso, es consciente de las técnicas que utiliza en la narración de sus «cuentos». En un discurso para un curso de la editorial de *El Diario Fiscal*, confirmó la singularidad del uso de personas en *Sorgo rojo*:

En las novelas existentes [antes de *Sorgo rojo*] utiliza la primera, segunda y la tercera persona narrativa, pero en *Sorgo rojo* empieza por «mi abuela» y «mi abuelo», que es la primera persona narrativa al mismo tiempo que un punto de vista omnisciente. [...] Este punto de vista es más rico y amplio que la primera persona narrativa, lo cual debería ser una renovación en aquel entonces (Yang, Yang, 2005: 45)⁷⁴.

La originalidad de *Sorgo rojo* se encuentra no solo en el uso de esta persona narrativa -«mi abuela»-, el cual, seguro que ha aportado la manera más conveniente para narrar la historia, sino también en el cambio de las personas narrativas. Mo cambia la persona narrativa sin que los lectores se den cuenta y la narración sigue siendo fluida y natural.

El suplicio del aroma de sándalo y Las baladas del ajo

En estas dos novelas Mo utiliza la misma técnica: cuenta la historia de diferentes personajes desde el punto de vista de cada uno y, al final, todo lo que cuentan se reúne y forma la historia completa.

En el caso de *El suplicio del aroma de sándalo*, que se ha dividido en cuatro partes, cada parte consta de un capítulo para cada personaje: Sun Meiniang, Zhao Jia, Zhao Xiaojia, Sun Bing y Qian Ding. De esta manera, enseña la personalidad de cada personaje: Meiniang es directa y sincera, Zhao Jia es cruel y maniático, Zhao Xiaojia parece bobo pero es listo, Sun Bing es orgulloso y Qian Ding es buen funcionario al mismo tiempo que cobarde. Por supuesto, los personajes son encarnaciones de arquetipos. Con este cambio de personas narrativas, todos los personajes se convierten

⁷⁴ [Traducción de la autora] En chino: 过去的小说里有第一人称、第二人称、第三人称, 而《红高粱》一开头就是“我奶奶”、“我爷爷”, 既是第一人称视角又是全知的视角。[...] 这就比简单的第一人称视角要丰富的多开阔的多, 这在当时也许是一个创新。

en narradores de la historia, lo cual reduce la distancia entre los personajes y los lectores y divide claramente las diferentes personalidades.

Al otro lado, el cambio de personas narrativas le ofrece a nuestro escritor un punto de vista omnisciente -le permite contar emociones y pensamientos privados de cada personaje para configurar los arquetipos-. Por ejemplo, Qian Ding, un intelectual y funcionario vivía en el final de la Dinastía Qing, debía mantener lealtad a los emperadores (el emperador y la emperatriz madre). Pero con el monólogo de Qian, podemos sentir la impotencia y el conflicto frente a la discrepancia de ser leal al gobierno y proteger a sus súbditos. No es tan valiente como dijo, y mucho menos que su amante Meiniang. Otro ejemplo es Zhao Jia, quien es verdugo de la dinastía, parece cruel porque propuso el suplicio del aroma de sándalo. Pero con sus monólogos, podemos notar que propuso y ejecutó el suplicio porque era «profesional» e ignorante: era profesional porque cumplió sus deberes como el mejor verdugo del país e ignorante por la ciega lealtad a un gobierno que torturaba a sus súbditos obedientes.

En *Las baladas del ajo* Mo también utiliza esta técnica. Por la singularidad del tema relacionado, Mo no puede criticar directamente al gobierno de Cangshan. Narrando desde la perspectiva de los campesinos envueltos en el asunto del ajo, Mo intentaba acercarse a la verdad cubierta por los comentarios oficiales.

La república del vino

Mo Yan no es el único escritor que utiliza el cambio de personas narrativas, pero es cierto que el uso de personas narrativas es uno de los aspectos por el cual se preocupa más. De hecho, prueba diferentes estrategias de cambiar personas narrativas en cada obra. Obviamente, es consciente de que esta técnica es importante para tanto variar el modo de narración como para cumplir el objetivo de criticar la realidad.

Como dijo Mo, para él, escribir novela es establecer «un laboratorio del alma de los seres humanos» para ver cómo reaccionan. El cambio de personas narrativas le viene bien para describir detalladamente el interior de los personajes. Al mismo tiempo, puede hacer comentarios o críticas sin tener miedo de ser acusado por el

Partido, porque el frecuente cambio de voces deja una sensación de separar al escritor del narrador. Creemos que esta característica sirve más para producir «extrañamiento» a los lectores, lo cual indica cierto valor literario de las novelas de Mo Yan. Pero, hasta cierto punto, esta característica es también «rebeldía frente a la ideología dominante», porque ve el mundo desde la clase baja (campesinos) y el objeto -el mundo- es muy diferente del escrito por el poder dominante.

IV.1.3 Cambios temporales y espaciales. *La república del vino* como ejemplo.

A Mo le gusta mezclar el orden cronológico y retrospectivo en sus obras. Hay casos más simples como *La vida y la muerte me están desgastando*, donde toda la historia es recuerdo de Qiansui, la última encarnación de Ximen Nao, quien cuenta todas las encarnaciones a Lan Jiefang. Pero también hay casos más complicados por lo que nos cuesta entender toda la historia, como en *La república del vino*.

La república del vino

Esta novela está compuesta por lo menos por tres líneas (o tres mundos): el mundo del agente Ding Gou'er (el mundo de la novela escrita por «Mo Yan», lo llamamos el primero), el mundo donde Li Yidou y «Mo Yan» escriben cartas (el tercero) y el de las novelas de Li Yidou (el segundo)⁷⁵. Cabe añadir que el mundo real (en el que vivimos) cuenta como el cuarto mundo, que tiene intertextualidad con los tres primeros mundos como los tres entre sí mismos. Hacemos un gráfico para aclarar la estructura. Véase el gráfico 1.

⁷⁵ Hay que tener en cuenta que el Mo Yan aparece en la novela probablemente no es el escritor que conocemos en la vida real, por lo cual lo pongo entre comillas para diferenciarlos.

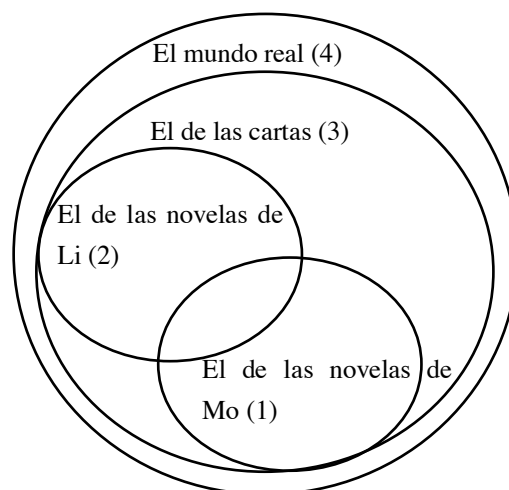


Gráfico 1. Los espacios ficcionales en *La república del vino*

La novela empieza por el mundo de Ding Gou'er. Solo cuando termine el primer capítulo, los lectores empezarán a formarse un concepto de la estructura de la obra. Obviamente, para los lectores, lo más difícil y también más interesante es intentar encontrar las intertextualidades de estos mundos contruidos por el escritor porque casi siempre acaban perdiéndose en los espacios de la novela. Entre los dos primeros espacios hay intertextualidades⁷⁶, las cuales también existen entre el tercero y los dos primeros. Las numerosas posibles intertextualidades y los argumentos escandalosos hacen difícil encontrar las coincidencias entre el mundo donde vivimos y los otros tres espacios.

Para entender por qué mezcla tantos espacios hay que ver lo escandaloso y ridículo de la república del vino descrito por Mo: un sistema completo tanto ideológico como administrativo para comer bebés, los enormes recursos dedicados para investigar y promover el vino, los glotones que se comen todo el asno y buscan nuevas comidas (los bebés), etc. Son tan ridículos que no pueden existir en la vida

⁷⁶ En este apartado no vamos a extendernos sobre la intertextualidad en esta novela. Lo dejamos para el apartado IV.4 donde analizamos el estilo de las obras de Mo. Pero hay que tener en cuenta que, en esta obra, las posibles intertextualidades se entrelazan y esto cubre a la obra con un velo de confusión y caos. Cuando los lectores piensan que están a punto de tocar la verdad, se desvía la historia y los lectores, para entender los significados de las parodias y metáforas, tienen que volver a hacer su hipótesis con atención a más detalles aparecidos en el texto y con más imaginación. Es seguro que casi todas las metáforas se refieren a algún fenómeno en la sociedad donde vivimos, lo cual indica la función social y política de un escritor como Mo Yan.

real, pero, curiosamente, lo más exagerado es, lo que más nos convence es que podamos encontrar el prototipo en nuestra sociedad.

Aparte de los cambios espaciales, la novela cuenta con cambios temporales. Las historias en diferentes líneas se desarrollan en su propio orden y cada línea completa los argumentos de otras líneas. Con este laberinto de tiempo y espacio, Mo puede, a salvo, referirse a la verdad y hacer una aguda crítica bajo la apariencia de una novela inverosímil o incluso fantástica. Al mismo tiempo, con estos cambios que parecen caóticos consigue producir «extrañamiento» y atracción a los lectores, lo que indica que él siempre tiene en cuenta el otro deber de un «cuentacuentos» - «contar cuentos interesantes»-.

En resumen, la forma es un recurso importante de las obras literarias, la cual se adapta al contenido y el contexto social. De hecho, la forma es un aspecto para medir el control del poder sobre la literatura. No podemos olvidar las épocas de alto control cultural en Alemania, la URSS y China (de 1949 a 1976), cuando la forma literaria fue uniforme. Por ejemplo, en 1933, los estudiantes nazis y simpatizantes del movimiento, empezaron la «depuración» de las bibliotecas universitarias, quemando los libros condenados; la autoridad alemana de aquel entonces solo promovía el arte «eterno de la raza aria»: «dominaban el gusto por lo monumental y el culto al cuerpo humano» (v.gr. una pintura que se llama *El Führer habla* enseña una escena de una familia campesina sentada ante un aparato de radio) (Fontana, 2017: 218-219). En China, durante la Revolución Cultural, solo se estrenaron ocho óperas revolucionarias. Por otro lado, la forma se convierte en un arma de los rebeldes frente al poder. Los artistas vanguardistas renuevan la forma artística ante todo para empezar la rebeldía. Pero la forma no es solo producto de la ideología. Como hemos visto en las novelas de Mo, la forma también contiene potencial para realizar la función estética. De hecho, es una de las claves para la llamada «literariedad»⁷⁷.

⁷⁷ Para explicar el concepto de la literariedad, citamos a García Berrio y a Hernández Fernández:

El término de «literariedad» («literaturnost») fue un tecnicismo puesto en

En el caso de Mo Yan, la forma artística es tanto una protección de su objetivo crítico como una herramienta con la cual puede probar realizar la función estética de las obras literarias. Para que no sea acusado en el régimen y para poder publicar las novelas, Mo tenía que tomar un camino indirecto para poder criticar la sociedad en sus obras. La forma es una de las opciones.

En primer lugar, con varias formas artísticas y la imitación de la forma novelesca tradicional china, rinde homenaje a la cultura tradicional china, la cual fue criticada y destruida en la Revolución Cultural. Eso es uno de los motivos por el que él es considerado como escritor de la escuela literaria de «buscar raíces». En segundo lugar, la forma renovada le permite narrar la historia desde un punto de vista omnisciente y configurar mejor los personajes. En tercer lugar, con los cambios formales consigue construir un laberinto donde él critica directamente a la sociedad a través de la voz del narrador. Es cierto que la apariencia caótica de la forma tiene como resultado una mayor dificultad para los lectores en el proceso de leer, pero también trae un «extrañamiento» que engancha a los receptores del texto. De hecho, la forma es un punto de encuentro de la política y la literatura, o sea, la función social-política y la función estética del escritor.

En último lugar, hay que tener en cuenta que la vanguardia y la renovación son

circulación por los formalistas rusos a principios del siglo XX, quienes llegaron a proclamarla el objeto específico de la Crítica y en general del estudio de la Literatura. La «literariedad», es decir, la especificidad formal-estética incorporada en el lenguaje literario, y no la Literatura como tal en conjunto, era para los formalistas el «objeto» de sus investigaciones y análisis críticos y teóricos. Conviene advertir que, en los momentos de formular aquella precisión, los mecanismos «lingüísticos» de la «forma» literaria y no otros de sus constituyentes (como los símbolos de la imaginación, las peculiaridades conceptuales conscientes o inconscientes del contenido, la determinación cultural de las estructuras comunicativas de género, etc.) eran los objetos seleccionados con preferencia (casi en exclusiva) por la atención científica de la Crítica (García Berrio; Hernández Fernández, 2004: 43-44).

Aunque puede ser una de las limitaciones de la escuela formalista de aquella etapa, el hecho de que los formalistas rusos dedicaran casi toda la atención a «los mecanismos lingüísticos de la forma literaria», esta propuesta de «literariedad» puede aportarnos una base teórica importante para la crítica literaria.

conceptos comparativos e interconectados. Una vez la renovación sea reconocida por el centro/el poder/el dominante y se convierta en arte dominante, dejará de ser vanguardista. Por eso, los artistas siempre están preocupados por más renovaciones para evitar ser parte de lo ortodoxo. Las incesantes pruebas realizadas en las novelas de Mo indican, hasta cierto punto, la preocupación de este escritor y también de muchos artistas: la alerta de ser contaminado y manipulado por el poder.

IV.2 El contenido

Como comentamos en el principio del Capítulo II dedicado a la aproximación a la crítica literaria marxista, para los teóricos marxistas, el contenido es inseparable de la forma -entre ellos tienen una relación dialéctica-. En palabras más concretas, el contenido es como «el conjunto de elementos y procesos de un objetivo», mientras la forma es «la conexión interna y modo de organización» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 43). De hecho, el contenido es el aspecto literario más directo que pueden ver los lectores y el que llama más la atención del poder y del sistema de censura.

Mo Yan, como ha vivido los años de movimientos políticos incesantes en China, a la hora de escribir es influido por su propia experiencia y formación. Por eso, inevitablemente, se inspira en los cambios históricos y políticos. En cuanto al contenido, una característica de sus obras es la concentración en épocas históricas con conflictos. En sus obras aparecen como escenario o trasfondo las guerras al final de la Dinastía Qing, la Segunda Guerra Sino-japonesa, los movimientos políticos después de 1949, etc. Pero eso no significa que sus novelas pertenezcan a la gran narrativa. Al contrario, en sus obras se nos ofrecen otros puntos de vista de ver la historia, o sea, no se trata de la historia de los «ganadores», sino de la historia de vida cotidiana de las personas e incluso de los «perdedores», lo cual es, indudablemente, una rebeldía a la ideología impuesta por la autoridad. En este apartado, tomamos *Grandes pechos, amplias caderas* como ejemplo de análisis.

Dicha obra es publicada en 1996, dos años después de la muerte de la madre de Mo Yan. La historia del libro tiene una amplia travesía temporal: desde 1900 (cuando los alemanes rodeaban al pueblo Gaomi) hasta el final del siglo XX (cuando se llevaba a la realidad la política de Reforma y Apertura). Xuan'er, quien fue Shangguan Lu después de casarse, por estrés de la suegra y la infertilidad del marido, tuvo que estar con otros hombres a escondidas para poder tener un hijo⁷⁸. Después de tener ocho hijas, consigue tener un hijo menor que es descendencia de un misionero sueco. Shangguan Lu hace todo lo posible para mantener a la familia. Sus hijas son casadas con soldados de diferentes ejércitos (partidos) o vendidas, o llegando a suicidarse, tienen un espíritu fuerte como el de su madre. El único hijo, quien es visto como la joya de toda la familia, tiene obsesión por el pecho femenino y lleva años viviendo de la leche de su mamá. Después de estar en la cárcel durante quince años lleva una vida pobre sin conseguir ningún «éxito», lo cual es justo lo contrario de la esperanza de toda la familia.

Obviamente, el título fue una de las polémicas causadas por esta obra, el cual provocó muchas críticas negativas, la censura, e incluso la dimisión de Mo del Ejército. En este apartado destacamos unos aspectos importantes de esta obra para ver cómo Mo es rebelde al régimen en el cual sin embargo está.

IV.2.1 Personajes femeninos

Mo Yan, nacido en una familia campesina, siempre tiene mucha preocupación y cuidado con la «civilización» y todo lo relacionado con ésta. Un símbolo es que los campesinos sin conocer la ciudad siempre tienen más fuerza vital que la gente de ciudad, la que se supone que tiene una vida más civilizada y avanzada, y la ciudad o

⁷⁸ Como es sabido, en China el hijo es visto como la verdadera descendencia de una familia por poder heredar el apellido de la familia. Por eso, las familias ansían tener varones. Los suegros de la familia del marido meten mucho estrés a la pareja. Si una pareja lleva años casada sin tener ningún hijo, se suponía que era por la infertilidad de la mujer. Aunque el problema fuera del marido (como en el caso de la novela), se avergüenza de declararlo y suele echar la culpa a la mujer. Esto era muy común en la China antigua, pero ahora aún existe en los pueblos chinos o entre las generaciones conservadoras.

«vida moderna» es una erosión para la evolución humana. Mo lo llama degeneración (Xie, 2006: 64)⁷⁹.

En las primeras obras como *Sorgo rojo*, esta inclinación es muy obvia: «mi abuelo» y «mi abuela» son campesinos, pero se atreven y son capaces de rebelarse contra las fuerzas armadas japonesas y chinas. Pero en las novelas posteriores, por ejemplo, en *Grandes pechos, amplias caderas*, el escritor empezó a preferir los personajes femeninos. Las mujeres en sus obras sufren mucho en el patriarcado de la sociedad china, al mismo tiempo ellas siempre mantienen un gran ánimo y sobreviven a las torturas de la época, por parte de los hombres e incluso por parte de las otras mujeres. Mientras tanto, los personajes masculinos están más «contaminados» por la civilización moderna y, por eso, tienen más defectos de personalidad. A través de los personajes femeninos y masculinos, quienes son, respectivamente, encarnaciones de una cultura más primitiva y una más moderna, Mo simbolizó su preocupación por la degeneración y por el choque cultural en las épocas modernas.

Para entender *Grandes pechos, amplias caderas*, cabe destacar a Shangguan Lu, la madre de nueve niños. En su vida se juntan todos los sufrimientos que podemos imaginar: es huérfana, está despreciada por la familia del marido, ha sido violada, tiene numerosas discusiones con sus hijas las cuales mueren antes que ella, entre sus hijos tampoco se llevan bien (incluso quieren matarse), sufre guerras, escasez de comida, el único hijo con quien tiene muchas ilusiones es un bebé grande, etc. Aun así, sigue aguantando, luchando para mantener a su familia y sobrevivir. El escritor, a través de este personaje, afirmó el espíritu combativo de una madre, que es lo que falta a la generación degenerada:

- Sí, he cambiado -dijo Madre-, pero sigo siendo la misma durante los

⁷⁹ [Traducción de la autora] En chino: 种的退化. Propuesto por Xie Jingguo en el libro *Sobre los temas y consciencia de narración en las novelas (1983-1999) de Mo Yan*. Para Mo, la «raíz» de las personas significa la tierra, la naturaleza humana primitiva (sin limitación de las convenciones sociales ni la tentación de riqueza) y la cultura tradicional china. Como dijo Han, famoso escritor chino y uno de los fundadores de la escuela literaria de «buscar raíces», «la literatura tiene raíz y se arraiga en la tierra de la tradición de la etnia china» (Han, 1985: 19).

últimos diez años. Como mínimo, muchos miembros de la familia Shangguan han caído como tallos de cebolletas y otros han nacido para ocupar sus lugares. Allí donde hay vida, la muerte es inevitable. Morir es fácil; lo difícil es vivir. Y cuando más difícil se vuelve, más fuerte es la voluntad de seguir viviendo. Y cuanto mayor es el miedo a la muerte, mayor es el esfuerzo que se hace por conservar la vida. Yo quiero seguir aquí el día que mis hijos y mis nietos lleguen a la cumbre, así que espero que todos os esforcéis por ganar la gloria. ¡Hacedlo por mí! (Mo, 2012c: 364; Mo, 2012d: 599)⁸⁰.

La figura de Madre en esta novela es la encarnación de todas las bondades humanas: trabajadora, valiente, tolerante, paciente, siempre está disponible para ayudar a los demás, valora la vida (Yang, Yang, 2005: 49). Según Mo, no es solo la simbolización de todas las madres del mundo, sino también el conjunto de todas las personalidades perdidas en el proceso de alejarse de la tierra y mudarse a la ciudad. De hecho, en la novela, Shangguan Lu es como es un testigo de toda la historia que han tenido los chinos, lamentándose y preocupándose por sus hijos, quienes están cada día más lejanos de su «raíz» e incluso dan la espalda a su madre. Estos lamentos y preocupaciones son más bien de Mo Yan. Al otro lado, la presencia de Madre desde el principio hasta el final del libro indica el consejo y la esperanza de Mo para evitar la degeneración: solo cuando vuelvan a encontrar la «raíz» podrá la gente recuperar la vitalidad, y, la «raíz» siempre está allí esperando a sus descendencias.

La Madre, junto con sus ocho hijas, representa la fuerza vital de la «raíz». Las hijas son encarnación de diferentes personalidades y sus vidas simbolizan procesos de olvidar o perder la «raíz» -una metáfora de la historia de China y los chinos o incluso

⁸⁰ En chino: 我变了, 也没变。这十几年里, 上官家的人像韭菜一样, 一茬茬地死, 一茬茬地发, 有生就有死, 死容易, 活难, 越难越要活, 越不怕死越要挣扎着活。我要看到我的后代子孙浮上水来的那一天, 你们都要给我争气! La parte subrayada fue traducida por Peyrou como «os comportéis», pero nos parece más adecuada la traducción modificada. Son palabras de ilusiones y esperanza que suelen decir los padres a los hijos.

de todo el ser humano-. Las chicas, como su madre, al principio estaban llenas de energía e ilusiones, poco a poco pierden la consciencia inicial y cuando más se integran con los hombres, los cuales son encarnación de diferentes fuerzas armadas o políticas, más pierden esta vitalidad nacida y más están degeneradas.

Como muchos otros personajes femeninos figurados por Mo, por ejemplo, Dai Jiulian en *Sorgo rojo*, Sun Meiniang en *El suplicio del aroma de sándalo*, Bai en *La vida y la muerte me están desgastando* y Chun Lian en el último teatro *El vestido brocado*, las chicas en esta novela también son directas y honestas, valientes y caprichosas. En comparación con los personajes masculinos que son cobardes y están atrapados en los conflictos políticos o económicos, para Mo Yan, estos personajes femeninos tienen mucha más energía vital y están más cerca de ser «el verdadero ser humano»⁸¹.

Sin embargo, cabe mencionar que, en la última obra, *Rana*, Mo cambió su estrategia: el personaje principal -Tía- es «contaminada» por las cosas que son objetos de la crítica de Mo -la política, la sociedad, etc.-. Este cambio es una prueba artística del escritor, pero, al mismo tiempo, hasta cierta medida, es una señal de la transacción o estrategia más oculta hecha por el escritor frente al estrés político. En consecuencia, Tía es un personaje femenino peculiar entre todos los personajes femeninos configurados por Mo.

Así describe el nacimiento de Tía:

Mi tía nació el 13 de junio de 1937 del calendario occidental y el 5 de mayo del calendario lunar. Como coincidió con la fiesta tradicional Duanyang le pusieron el sobrenombre familiar Duan Yang. Sin embargo,

⁸¹ Mo no es la primera persona que propone el contraste entre personajes femeninos y masculinos. En una de las cuatro novelas clásicas chinas, *El sueño del pabellón rojo*, Cao también utiliza esta comparación -las mujeres son tan puras como el agua mientras los hombres son tan malolientes como el barro- para expresar el odio a la hipocresía y malicia entre las personas. Pero el simbolismo de Mo es más profundo y complicado.

su nombre oficial es Wan Xin, Corazoncito (Mo, 2010: 29)⁸².

Con estas dos frases sabemos que Tía pertenece a una familia intelectual y tradicional. Su padre es un médico afamado y Tía «seguía el ejemplo [profesional] de su padre» (Mo, 2010: 29)⁸³. Así en el año 1953 fue a «la capital del distrito para aprender los nuevos métodos de asistencia en partos» (Mo, 2010: 23)⁸⁴. Como ginecóloga oficial, tuvo un historial de asistencia «glorioso»:

Desde el 4 de abril de 1953 hasta el 31 de diciembre de 1957, mi tía asistió 1.612 veces a las pacientes, trajo a 1.645 niños al mundo, de los cuales murieron seis. Cinco de los seis murieron durante el embarazo y el otro de una enfermedad congénita (Mo, 2010: 39)⁸⁵.

Tía se incorporó al Partido Comunista de China en el año 1955, cuando asistió al parto de su milésimo niño. Desde el año 1965, se dedicó a la planificación familiar. Después de ser ejecutora de esta política, la gente cambió totalmente la manera de tratarla, como indica Tía: «Ahora soy una mujer asquerosa y las putas moscas me persiguen [...]» (Mo, 2010: 40)⁸⁶. En su ancianidad hacía muñecos de arcilla con su marido: ella describía cómo es el niño y su marido lo convertía en un muñeco.

Con las pocas cosas de su infancia Mo Yan nos muestra la personalidad de Tía. En China hay un dicho: «dime cómo es una persona en su infancia y te digo cómo será en su futuro»⁸⁷. Así que las características mostradas en la infancia de una persona pueden ser un reflejo o predicción de su futuro. La infancia de Tía solo nos cuenta dos cosas. La primera es que su abuela suplicó al padre de Tía que se quedara

⁸² En chino: 姑姑生于公历一九三七年六月十三日，农历五月初五，乳名端阳，学名万心。

⁸³ En chino: 继承父业。

⁸⁴ En chino: 去县城学习新接生法。

⁸⁵ En chino: 一九五三年四月四日之一九五七年十二月三十一日，姑姑共接生一千六百一十二次，接下婴儿一千六百四十五名，其中死亡婴儿六名，但这六名死婴，五个是死胎，一个是先天性疾病。

⁸⁶ En chino: 现在，现在它妈的苍蝇跟着我飞。

⁸⁷ [Traducción de la autora] En chino es 三岁定八十. Una traducción literal es «lo de cuando tuvo tres años decide lo de sus ochenta años», significa que las características y personalidad de una persona son mostradas desde su infancia. Estas no cambian en toda su vida y deciden su vida en el futuro.

en casa hasta que ella muriera. Su abuela no le pudo convencer e hizo que Tía hablara con su padre. Así dijo ella: «Papá, mamá dijo que si quieres regresar al Ejército, primero nos tienes que dar un hermanito» (Mo, 2010: 25)⁸⁸. La segunda es que Tía y su abuela fueron capturadas por el ejército japonés porque el general quería que el padre de Tía se rindiera. Después de la muerte de su padre, Tía volvió a casa con su abuela. En casa dijo que el general Sugitani no les causó una mala impresión, pero en público insistió que sufrieron mucho, que los japoneses las torturaron en la cárcel, que sufrieron amenazas y abusos pero nunca cambiaron de idea (Mo, 2010: 27). Con estos dos ejemplos Mo Yan nos demuestra una Tía «lista» desde cuando era niña. Lista está entre comillas porque como niña no debía comportarse de esta manera -tan lista como los adultos quienes saben cómo protegerse y adaptarse a ese ambiente político-. En la mentalidad china, este tipo de comportamiento de una niña se considera horrible, porque se supone que los niños son inocentes. Sabía lo que debía y podía decir y lo que no podía. Sabía cómo lograr su objetivo con palabras. De esta manera propone el conflicto entre la moral y la política y con su presencia en una niña, el conflicto es alarmante.

En los años como ejecutora de la planificación familiar no muestra ninguna intención de retroceder ni de arrepentirse; o, por lo menos, no existe en la narración de Mo Yan. En los años próximos a su jubilación se cansó y se negó a asistir al aborto de la amante del jefe de su hospital, hasta que la chica viniera a pedirle ayuda. Como comenta Renacuajo en la obra: «En toda su vida ha perdido demasiado porque es la más obediente, la más revolucionaria, la más fiel y la más inocente» (Mo, 2010: 147)⁸⁹. En este sentido, Tía es otro Hugo de *Las manos sucias*. Ambos se creían al Partido ciegamente; Hugo está ansioso de demostrar su firme fe en el Partido y dejar la familia burguesa de donde viene, Tía tuvo que mostrar su fidelidad para que el Partido le perdonara el asunto de su novio rebelde. La única diferencia es que Hugo reflexionó en el trabajo con Hoederer y vaciló, mientras que Tía mantuvo la fidelidad hasta llegar incluso a suicidarse y acusar calumniosamente a su jefe en la Revolución

⁸⁸ En chino: 爹，俺娘说了，你要走也行，但要给俺娘留下个弟弟再走。

⁸⁹ En chino: 姑姑这辈子，吃亏就吃在太听话了，太革命了，太忠心了，太认真了。

Cultural para convencer al Partido de su fe.

Para la gente del pueblo, Tía es una representante del Partido, es decir, de la política. Las mujeres que lucharon para tener hijos representan la naturaleza del ser humano que, inevitablemente, choca con la ejecutora de la política. La vida y la personalidad de Tía están llenas de conflicto entre la naturaleza y la política, la moral y la política. Como médica, debería tener el deber de salvar la vida y la moral de esta profesión y respetar la vida humana. Esta obligación profesional va contra lo que hizo durante la mitad de su carrera. Cuando una persona se convierte en un punto de encuentro de todos los conflictos, cuando su subjetividad choca con la objetividad, este personaje se hace interesante y significativo. En la mayor parte de la obra, Tía no parece un ser humano, sino una máquina para llevar a cabo lo que le ordenaron. Solo en los años que trabajó como ginecóloga y cuando se jubiló, Tía muestra su aspecto de ser humano. En su primera asistencia al parto, «cuando sacó al niño del cuerpo de su madre consiguió olvidarse de la lucha de clases y de las diferencias sociales» (Mo, 2010: 33)⁹⁰. En este momento la vida triunfa sobre la política. Después de la jubilación, Tía se convierte en otra Electra, que vivía su vida con remordimiento:

En su ancianidad, Tía siempre creía que había cometido un crimen, además era culpable de los peores crímenes. Creía que no se podía expiar (Mo, 2009b: 127)⁹¹.

Aunque Mo Yan admite en una entrevista que el prototipo de Wan Xin es su propia tía, no podemos confundirlas. Obviamente, la Tía fue inspirada por la experiencia de su tía verdadera, pero en la obra, Tía no es solo un personaje, sino también un cuerpo donde convergen la política, la moral, el ser humano y la vida. Por eso, la personalidad de este personaje contiene las características de estos cuatro aspectos: indiferencia y crueldad, fiel y a ciegas, inocencia y miedo, arrepentimiento y alegría. Con el cambio de las ideas en la vida de Tía, el autor quiere exponernos el

⁹⁰ En chino: 她将婴儿从产道中拖出来的那一刻会忘记阶级和阶级斗争，她体会到的喜悦是一种纯洁、纯粹的人的感情。

⁹¹ [Traducción de la autora] En chino: 进入晚年后，姑姑一直认为自己有罪，不仅有罪，而且罪大恶极，不可救赎。

conflicto de la vida y la política y el triunfo de la primera.

En estos simbolismos se inscriben la reflexión y la preocupación del escritor, sobre todo en las épocas cuando la gente era políticamente fanática y priorizaba la política. En las épocas cuando hay que elegir bando con mucho cuidado, a estas mujeres no les importa el partido al que pertenecen sus amantes. Lo único importante es lo que sienten como seres humanos, lo cual es absolutamente lo contrario de lo que propagaba el Partido durante cuarenta años. De esta manera, los personajes se convierten en rebeldes al régimen y a la ideología.

IV.2.2 Contra la gran narrativa

Después del análisis sobre los personajes femeninos, cabe preguntarnos: ¿Y los masculinos? ¿Solo sirven para el contraste? La respuesta es negativa. Los personajes masculinos en *Grandes pechos, amplias caderas* son, como dijimos antes, encarnaciones de las fuerzas armadas y políticas. Junto con los personajes femeninos, los personajes masculinos sirven para expresar la rebeldía del escritor contra la gran narrativa y la historia propagada por el poder dominante. Este segundo aspecto existe ampliamente en las obras de Mo. Lo denominamos rebeldía a la gran narrativa o la rebeldía frente a la gran narrativa.

Según el planteamiento de Lyotard, quien fue el primero en proponer este concepto, la gran narrativa (o el gran relato) no es nada más que una narrativa que

[...] pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. [...] Lo que narra ese relato no debe ser un pueblo envarado en el positivismo particular de esos saberes tradicionales, ni tampoco el conjunto de *savants* que están limitados por los profesionalismos correspondientes a sus especialidades (Lyotard, 2016: 4, 29).

De hecho, como parte del «juego de lenguaje», el meta relato es un dispositivo del poder para «asegurar la legitimidad del saber indirecto» y «la justicia» (Lyotard,

2016: 4, 39). Lyotard toma el estalinismo como ejemplo.

Inevitablemente, por la relación con la URSS, el Partido Comunista no dejaba de hacer propaganda para la estabilidad del poder y la dominación. Nos bastaría echar solo un vistazo a las obras artísticas surgidas después de 1949. Las óperas revolucionarias⁹² tratan de historias durante la Segunda Guerra Sino-japonesa y la Guerra Civil, de las cuales los personajes comunistas y campesinos (v.gr. Wu Qionghua, Yang Zirong, Li Yuhe, etc.) siempre son honrados y valientes mientras los personajes «enemigos» (soldado de Kuomintang, japoneses, terratenientes, etc., por ejemplo, Nan Batian y Wang Lianjü) son todos codiciosos, malos e imperiosos. Son obras artísticas reconocidas y propagadas por el gobierno y cuentan con numerosos clichés: los personajes son totalmente buenos o malos, los buenos siempre sobreviven y los malos siempre mueren.

Con la apariencia de la novela -la cantidad de palabras y la larga historia como trasfondo-, mucha gente pone la etiqueta de «la gran narrativa» a las obras de Mo. Esto es una equivocación grave y solo cuando terminen de leer los libros sabrán que las obras de Mo no tienen nada que ver con la gran narrativa criticada por Lyotard. Al revés, Mo es un escritor contra la gran narrativa. Podemos decir que esta apariencia falsa le ayuda, hasta cierto punto, para que sus obras sobrevivan a la censura.

Un personaje masculino representa un partido o una fuerza armada. Por ejemplo, Sima Ku (marido de la segunda hermana) era terrateniente de Gaomi y más adelante jefe de la fuerza armada del pueblo contra la agresión japonesa, Sha Yueliang (marido de la hermana mayor) era jefe de las fuerzas armadas locales contra los japoneses pero al final se convirtió en comandante de los japoneses, El mudo Sun (comprometido con la hermana mayor y marido de la tercera hermana) es soldado del Ejército Popular de

⁹² [Traducción de la autora] En chino: 革命样板戏, son óperas representadas durante la Revolución Cultural. En un principio eran ocho, organizadas por Jiang Qing, la esposa de Mao. Esta ópera es una mezcla de la ópera tradicional china y la occidental. Se supone que son ejemplos del principio de que el arte sirve al socialismo. Durante la revolución se convirtieron en excusas para realizar opresión política: modificar u oponerse a estas óperas eran acciones rebeldes y «antirrevolucionarias».

Liberación (Partido Comunista) y Lu Liren (marido de la quinta hermana) es miembro del Comité de Kuomintang. Es cierto que las relaciones son complicadas, así que véase el gráfico 2 para aclararlo.

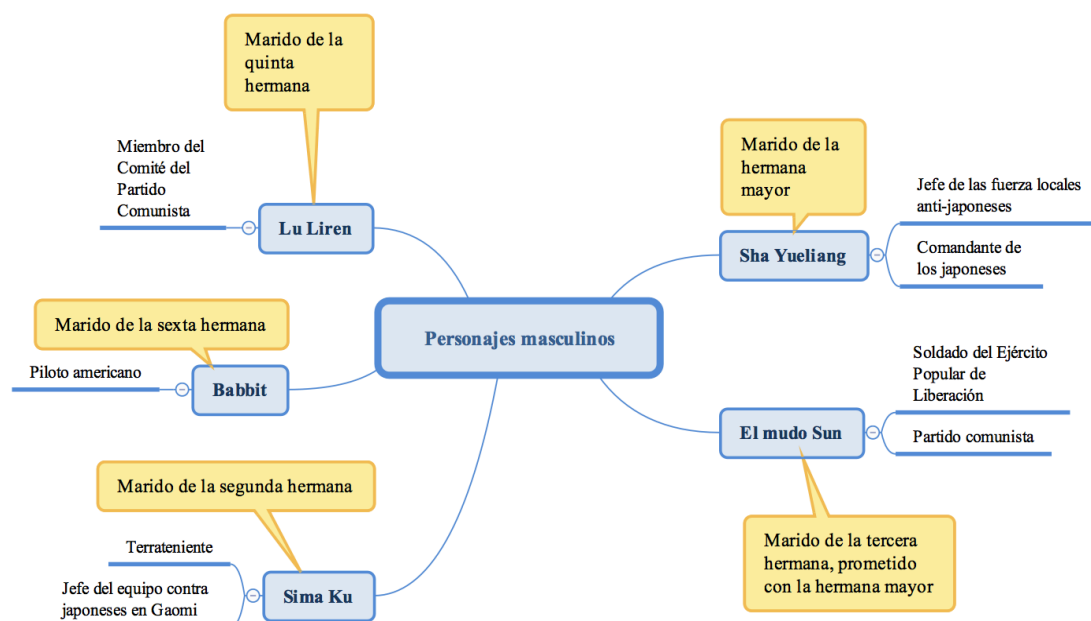


Gráfico 2. Los personajes masculinos en *Grandes pechos, amplias caderas*.

A través de ser diferentes de los modelos preestablecidos, los personajes masculinos expresan la rebeldía del escritor. Por ejemplo, el mudo Sun, quien fue pícaro antes de alistarse en el Ejército, se convirtió en soldado del Ejército del Partido Comunista. Después de varios años de violencia doméstica contra su mujer, peleó con el amante de su mujer y fue asesinado por ésta. Otro ejemplo es Sima Ku, que fue terrateniente de Gaomi. Se suponía que los terratenientes eran malos, en esta novela, Sima Ku es más bien como Yu Zhan'ao en *Sorgo rojo*: Sima se hizo jefe del equipo contra los japoneses, protegiendo a su pueblo y sus vecinos. El que suponen que era bueno es nada más que pervertido y violento, mientras los que deberían ser malos son honrados y listos. Los personajes son más humanos, cada uno tiene su propia bondad y sus defectos, pero al contrario de las óperas revolucionarias, ninguno es bueno como un santo y ni tan malo como un demonio. Es la función principal de los personajes masculinos en el proceso del escritor de ir contra de la gran narrativa.

Aparte de estar en contra de los típicos héroes propuestos por el poder para su legitimización, para oponerse a la gran narrativa, Mo Yan ofrece otro punto de vista histórico, o sea, la «narrativa de individuos o del neo-historicismo». Como podemos ver en la nota n.36 de esta tesis, la narrativa del neo-historicismo «describe la Historia desde la perspectiva del neo-historicismo», «cuenta la vida popular histórica en las épocas modernas y expresa “la historia individual”». Este tipo de novela «sustituye la historia nacional por la historia individual o familiar» y «persigue la emoción verdadera y el espíritu verdadero en vez de la realidad histórica» (Tang, Yu, 2006: 77, 80). Cabe mencionar que el neo-historicismo de China apareció en 1985 (cuando Mo publicó *Sorgo rojo*), antes de la entrada del neo-historicismo occidental en China, el cual surgió en 1982 en EE.UU. (Tang, Yu, 2006: 78). «Sobre la base de las astillas de la vida y la Historia», las novelas del neo-historicismo de China «crean unas historias ficcionales» (Tang, Yu, 2006: 79-80). La narrativa del neo-historicismo también se llama la narrativa de individuos, la cual es un concepto contrario de la gran narrativa, porque lo que intenta demostrar son las emociones y la historia de cada persona en vez de una historia nacional llena de la ideología dominante. De hecho, Mo es uno de los exponentes de esta escuela y es uno de los escritores más representativos de las novelas del neo-historicismo.

Junto con los personajes femeninos, los masculinos viven en una historia diferente de la historia escrita en los libros de los materiales de enseñanza, es decir, la historia oficial. Desde el *Sorgo rojo*, Mo empezó a ofrecer otra narración histórica, una narración de los individuos de la clase baja -campesinos-. En *Grandes pechos, amplias caderas*, hay descripción directa de escenas de guerras, como ésta:

Vio algo negro y brillante que caía del cielo. Una columna de agua gruesa como un buey se alzó lentamente desde el río, del lado este del puente de piedra, y se difuminó en todas direcciones cuando alcanzó la altura del dique, como las ramas de un sauce llorón. En unos segundos, los olores de la pólvora, de los lodazales del río y de los peces y gambas destrozados se juntaron en su nariz, tratando de apoderarse de ella. Los

oídos le pitaban con tal fuerza que no podía oír nada, pero se le ocurrió que veía las ondas sonoras viajando por el aire (Mo, 2012c: 31; Mo, 2012d: 62)⁹³.

Es lo que siente la hermana mayor al estar al lado del campo de batalla, donde se encuentran los japoneses, los de Sima y las fuerzas armadas de Sha Yueliang. En este capítulo dedicado a este encuentro militar, no hay mucha descripción de los soldados sino la guerra experimentada por una chica, quien está con sus hermanos y sin tener mucha idea sobre la guerra: está asustada, pero al mismo tiempo tiene curiosidad por la guerra y preocupación por sus hermanos. En este sentido, para la mayoría del público, como para esta chica en ese momento, la historia no es nada más que experiencia íntima y para cada uno la historia es diferente porque su experiencia no es igual que la de los otros.

Mo incluso directamente da la espalda a la propaganda. Cuando el ejército comunista entró en Gaomi, un anciano, cuyo nieto fue asesinado por este mismo ejército, protestó:

Aquel que roba anzuelos es un ladrón. Pero el que roba a una nación es un noble. Combatido contra Japón, decís, combatido contra Japón, ¡pero solo os dedicáis al libertinaje y a la corrupción (Mo, 2012c: 149; Mo, 2012d: 289)⁹⁴!

Al contrario de la imagen de un ejército honrado propagada por el Partido, Mo critica la falsedad e hipocresía de la historia oficial. Del mismo modo, desvela la verdad de que la historia es escrita por los ganadores, a la cual él se opone e insiste en que solo hay una historia formada por los individuos y sus propias historias.

Otro ejemplo es el comentario en esta novela sobre la política de Reforma y

⁹³ En chino: 她看到, 一个黑得耀眼的东西, 从半空中飞落下来。石桥东边的河水中, 缓缓地升起一根水柱, 那水柱有牛腰那么粗, 升到河堤那么高时, 顶端骤然散开, 好像一棵披头散发的银柳树。紧接着, 硝烟的气味、淤泥的气味、臭鱼烂虾的气味, 扑进她的鼻腔。她的耳朵里热辣辣的, 什么也听不到, 但她似乎看到那巨大的声音像水一样涌向四面八方。

⁹⁴ En chino: 窃钩者贼, 窃国者侯。抗日抗日, 抗成一片花天酒地。

Apertura:

Ya no se habla de clases ni de la lucha. Lo único que le importa a la gente ahora es el dinero (Mo, 2012c: 472; Mo, 2012d: 736)⁹⁵.

Esta opinión es también contra el discurso dominante que subraya los beneficios traídos por la política. Como escritor, Mo presta más atención a la esencia de la gente, la cual es una parte eliminada o ignorada en el gran relato.

Pero no se limita a la rebeldía. Como muchos otros filósofos y escritores, él se preocupa más por el ser humano en vez de por la política. Como afirmó:

Los novelistas que escriben sobre la guerra, la cual es un fenómeno bárbaro en la historia humana, tienen el objetivo de enseñar la distorsión del alma causada por la guerra o la deformación del ser humano frente a la guerra (Yang, Yang, 2005: 43)⁹⁶.

Para él, la historia, sobre todo la de las guerras, es un laboratorio para examinar al ser humano. Resulta que tanto la bondad como la maldad es ampliada por el examen de la historia mientras las discrepancias sociales que creían que eran importantes resultan ser cuestiones menudas.

En las obras de Mo, como en *Grandes pechos, amplias caderas*, la historia es la de los individuos de clase baja, sobre todo de campesinos, una parte siempre olvidada o despreciada por la gente. En un discurso Mo concretó esta idea:

Creo que la historia escrita por los novelistas es una historia con cuentos legendarios populares, que es una historia simbólica en vez de una verdadera. Es una historia con la huella de mi personalidad, con originalidades mías. No es la historia escrita en los materiales de enseñanza. Pero pienso que esta historia está más cerca de las verdades históricas (Yang, Yang, 2005: 60)⁹⁷.

⁹⁵ En chino: 没有阶级了, 不讲斗争了, 大家都两眼发红, 直奔一个钱字!

⁹⁶ [Traducción de la autora] En chino: 小说家写战争——人类历史进程中这一愚昧现象, 他所要表现的是战争对人的灵魂扭曲或者人性在战争中的变异。

⁹⁷ [Traducción de la autora] En chino: 我认为小说家笔下的历史是来自民间的传奇化的历史, 这是象征的历史而不是真实的历史, 这是打上了我的个性烙印的历史而不是教科

La discrepancia con la historia oficial es su método para oponerse a la gran narrativa y, por lo tanto, en esto encuentra su objetivo político como escritor.

Cabe mencionar que en esta obra existe un personaje masculino de cuya creación Mo está orgulloso -Shangguan Jintong, el único hijo de la familia Shangguan, la descendencia de Shangguan Lu y el misionero sueco-. Este personaje tiene una manía por el pecho femenino, la cual le causó muchos problemas: se alimentaba de la leche de su madre hasta cuando tenía quince años, llevaba quince años en la cárcel por haber practicado necrofilia, no era capaz de hacer el amor con ninguna mujer, etc. En el discurso en la Universidad de Columbia, Mo planteó un posible significado para este personaje:

[Un monje japonés que ha leído este libro] Pensaba que Shangguan Jintong es un engendro de la combinación de cultura china y occidental. De hecho, la manía de Jintong por los pechos femeninos representa la manía a la cultura tradicional china. Desde su punto de vista, este personaje encarna mi crítica a la actitud de que «los conocimientos chinos deberían ser la esencia mientras los occidentales deberían ser utilizados para usos prácticos»⁹⁸, una idea sostenida por mucha gente durante muchos años (Yang, Yang, 2005: 58)⁹⁹.

Mo ni da apoyo ni se opone a la idea de este monje japonés, quien, obviamente, conoce muy bien la cultura china. Hasta cierto punto, esta interpretación es razonable. De este modo, criticando la manía a la cultura china tradicional, Mo puede justificar que la búsqueda de la «raíz» no tiene nada que ver con la recuperación total de la cultura tradicional china.

书的历史。但我认为这样的历史才更加逼近历史的真实。

⁹⁸ [Traducción de la autora] En chino: 中学为体，西学为用。 Fue un consejo de Zhang Zhidong (1837-1909), un funcionario importante de la Dinastía Qing. Quiere decir que hay que conservar la educación y sistema políticos de China (v.gr. el confucianismo, el emperador, etc.), mientras se estudia las tecnologías del Occidente.

⁹⁹ [Traducción de la autora] En chino: 他认为这个上官金童是中西文化结合后产生出来的怪胎。他认为上官金童对母乳的迷恋，实际上就是对中国的传统文化的一种迷恋，他认为我塑造这个人物的目的是对在中国流行了许多年的“中学为体，西学为用”的批判。

Este personaje tiene a todos los chinos como prototipo y contiene una reflexión significativa del escritor. Como dijo Mo en el mismo discurso, «el destete físico es fácil, pero el psicológico resulta muy difícil» (Yang, Yang, 2005: 58)¹⁰⁰. Para él, muchos chinos son «niños grandes», llevan una vida moderna, pero mantienen la mente cerrada. Esto significa que, hasta cierto punto, ha conseguido éxito la política de mantener al pueblo en la ignorancia, pero, por otro lado, indica la necesidad y urgencia de tener una mente más abierta y aprender de las novedades, sobre todo de las políticas y sociales.

En conclusión, el contenido de las obras de Mo también contiene su rebeldía al régimen al cual pertenece. En este apartado se toma *Grandes pechos, amplias caderas* como ejemplo, pero, en realidad, en todas las obras utiliza estas refinadas estructuras para guardar su aguda reflexión y crítica a la historia y la sociedad.

El contenido tiene muchas intertextualidades con las obras tradicionales chinas, las cuales también existen entre las obras de Mo. No nos resulta difícil encontrar las similitudes entre Sun Meiniang (*El suplicio del aroma de sándalo*) y Dai Jiulian (*Sorgo rojo*). Mo siempre tiene preferencia o incluso hace homenaje a las mujeres (aunque en las entrevistas se nota que a él aún le quedan algunas ideas machistas) -una idea que coincide hasta cierto punto con la de Cao Xueqin, escritor de *Sueño del pabellón rojo*-, lo que se revela en la importancia que él da a los personajes femeninos¹⁰¹: ellos representan la «raíz» humana o la posible solución para el apuro en el que se encuentra la sociedad china. Al mismo tiempo, con los personajes masculinos¹⁰², Mo critica los problemas existentes en el discurso dominante y se rebela contra la gran narrativa impuesta por el poder.

Con la influencia inevitable de la experiencia y formación, Mo prefiere elegir las

¹⁰⁰ [Traducción de la autora] En chino: 物质性的断奶不是一件难事,但精神上的断奶非常困难。

¹⁰¹ Decimos que eso le pasa a la mayoría de los personajes femeninos. Es cierto que hay pocas excepciones como Jin con solo una teta (de *Grandes pechos, amplias caderas*) y la Tía (de *Rana*). Aunque estas excepciones parecen «contaminadas», en el fondo siempre conservan la bondad de otros personajes femeninos, lo cual es una diferencia importante con los personajes masculinos.

¹⁰² También existe pocas excepciones como Yu Zhan'ao (de *Sorgo rojo*).

épocas de conflictos como escenario. Por el mismo motivo, se da cuenta de los problemas de la gran narrativa que monopolizaba el arte en la China contemporánea durante mucho tiempo. Oponer la metanarrativa es el enfoque del contenido de las obras de Mo. Por lo tanto, emplea todos los personajes para cumplir este objetivo, con lo cual no solo cambia la narración literaria, sino también plantea una posible solución al problema que nos encontramos hoy en día en la sociedad china -encontrar la «raíz»-.

IV.3 El lenguaje

Como dijo Zhu Xiaojin en su obra *El siglo no literario*, el lenguaje popular es una característica del discurso popular, el cual, junto con el discurso intelectual, son los dos caminos tomados por los literatos chinos frente a los cambios políticos y económicos después de los años ochenta (Zhu, 2004: 444). Según el análisis en los apartados anteriores, sabemos que tanto el contenido como la forma de los escritos de Mo pertenece al discurso popular. En palabras más concretas, forman parte de la literatura de «buscar raíces» y la literatura local. El lenguaje de las obras es otra prueba de los motivos de Mo, quien, como los otros escritores locales, quiere «expresar el discurso popular» mientras se pretende «realizar una eficaz crítica histórica a este discurso y la vida popular desde punto de vista moderno» (Zhu, 2004, 422)¹⁰³. Dos son las características del lenguaje de Mo: lenguaje vulgar y lenguaje dialectal.

¹⁰³ [Traducción de la autora] En chino: 真正深刻的“民间写作”在充分表达民建话语的同时，也应以现代的话语立场对民间话语和民间生存进行切实有效的历史批判。

IV.3.1 Lenguaje vulgar

El lenguaje vulgar es una de las soluciones tomadas por los intelectuales chinos para enfrentarse a la globalización acompañada por la crisis del idioma chino. En esta crisis del idioma chino, debido a la entrada de libros escritos en idiomas extranjeros y culturas de otros países, los chinos empezaron a traducir estos libros extranjeros, de lo cual surgió un estilo de lenguaje nuevo -una mezcla del uso de idiomas extranjeros y el chino-. Aparte de este cambio, también aparecieron muchas palabras nuevas creadas en Internet, por lo tanto, el idioma chino mandarín va perdiendo la posición principal en la sociedad china y se convierte en un idioma periférico en el mundo (Zhu, 2004: 443-446). En las obras de Mo, podemos encontrar muchas expresiones vulgares, las cuales contienen tanto palabras malsonantes como expresiones coloquiales.

En *El suplicio del aroma de sándalo*, Mo no solo introduce nuevas formas literarias y mezcla varias formas artísticas, sino que también utiliza muchas expresiones coloquiales y vulgares, las cuales tienen sus funciones. Por ejemplo, en los monólogos de Sun Meiniang, utiliza «老娘» (lǎo niáng)¹⁰⁴ para referirse a sí misma. Este pronombre no es como «我» (wǒ), ni mucho menos como el «余» (yú)¹⁰⁵ que utiliza el funcionario Qian. La manera de referirse a sí misma de una persona indica la clase social y formación del personaje, lo cual resulta en figuras más completas y vívidas en las novelas.

Las expresiones coloquiales también ayudan a figurar a los personajes. Aquí nos limitamos a enumerar algunas de estas: «黑咕隆咚» (hēi gū lóng dōng, que significa «con mucha oscuridad», Mo, 2012b: 12; Mo, 2014: 29), «脑瓜子» (nǎo guā zi, que significa «la cabeza», Mo, 2012b: 12; Mo, 2014: 29), «青皮小后生» (qīng pí xiǎo hòu shēng, que se refiere a «los jóvenes inmaduros», Mo, 2012b: 21; Mo, 2014: 43), «粉嘟嘟» (fěng dū dū, que significa «el color rosa», Mo, 2012b: 21; Mo, 2014: 43). La

¹⁰⁴ Es una manera vulgar utilizada por las mujeres para referirse a sí mismas.

¹⁰⁵ Es una manera culta utilizada por los intelectuales tanto en el discurso escrito como oralmente para referirse a sí mismos.

primera y la cuarta son expresiones adjetivas. La primera utiliza caracteres con sonidos sonoros y la cuarta utiliza dos caracteres iguales al final de la expresión. Ambas son onomatopeyas coloquiales. Añaden al texto un efecto rimado y hacen que el texto suene más relajado. En cuanto a los dos ejemplos restantes, son expresiones hechas que contienen metáforas: la segunda compara la cabeza con el melón mientras la tercera compara a los jóvenes con las frutas verdes.

Aparte de los pronombres vulgares y las expresiones vulgares, el tercer aspecto que cabe mencionar son los tacos. Como en la literatura del «grupo cultural de los letrados» (Sánchez Trigueros, 1996: 112) de todo el mundo, los tacos suelen ser para charlas orales y raras veces aparecen en los textos escritos. Pero en las obras de Mo Yan las palabras malsonantes son elementos comunes y todos los personajes, sea de clase baja o el emperador, hablan con tacos. Por ejemplo, Sun Meiniang, quien odiaba a su suegro Zhao Jia, al peinarlo pensaba: «梳你个尿去吧» (shū nǐ gè qiú qù ba), dentro de lo cual «尿» significa «los órganos genitales masculinos» y aquí sirve para reforzar el tono y la emoción del hablante. El otro caso es las palabras del emperador:

Xiao Chongzi, ¡nosotros follamos a tus antepasados de las ocho generaciones anteriores! Tú eres como un ratón que lames el ano del gato – ¡cómo te atreves (Mo, 2012b: 44)¹⁰⁶!

Con el «朕» (zhèng, manera propia del emperador para referirse a sí mismo) y el «尔» (ěr, una manera culta para indicar al otro hablante) indica la identidad del emperador, quien suponen que es culto y de clase alta. Pero los tacos como «日你八辈子祖宗» (rì nǐ bā bèi zi zǔ zōng, que significa «follar a tus antepasados de las últimas ocho generaciones», es un insulto muy grave en chino) y «腚眼» (dìng yǎn, manera vulgar de referirse al ano), chocan con la identidad del emperador y hacen que el texto sea ridículo. De esta manera, configura al personaje del emperador y lo relaciona con el contexto histórico de la novela -al final de la Dinastía Qing-: un emperador poco cualificado, una emperatriz despótica y una dinastía corrupta que estaba a punto de desaparecer. Por otro lado, relacionado con el hecho de que el

¹⁰⁶ [Traducción de la autora] En chino: 小虫子, 朕日你八辈子祖宗! 尔真是老鼠舔弄猫腚眼, 大了胆了!

emperador estaba bajo arresto domiciliario en el Palacio de Verano y con la emperatriz madre Cixi ostentando todo el poder, la mala actitud del emperador con los eunucos forma un contraste con su actitud servil a los ejércitos extranjeros.

En *Rana*, la obra con la que el autor busca cambios, hay uno obvio en cuanto al lenguaje. Como indica en una entrevista:

Para mí, el lenguaje en *Rana* también es un cambio. Dicen que el lenguaje en mis obras anteriores no tiene ningún control. En la creación de *Rana*, yo lo controlo e intento utilizar un lenguaje sobrio. Con el lenguaje sobrio describo asuntos estremecedores o emocionantes (Mo, 18 de octubre de 2012)¹⁰⁷.

Obviamente, en *Rana* no aparecen tantas palabras vulgares como en las otras novelas de Mo Yan. Antes el lenguaje vulgar no solo existía en los diálogos entre personajes, sino también a lo largo de toda la narración. En *Rana*, el lenguaje vulgar carece de estos dos aspectos. Podemos citar uno de los escasos ejemplos del lenguaje vulgar en *Rana*:

Joder, hay gente que capa a los cerdos, hay gente que castra a los caballos o mulos, ¿desde cuándo se ha visto que se castra a los hombres? (Mo, 2010: 82)¹⁰⁸.

La cita de arriba contiene las palabras de los hombres al enterarse de la noticia de las vasectomías obligatorias. Este tipo de lenguaje funciona muy bien para caracterizar a los personajes. Con el acento y las palabras propias del norte, los personajes se enmarcan dentro del pueblo del norte de China; con las palabras vulgares como «joder» y «cabrón», muestra que los personajes tienen un bajo nivel de

¹⁰⁷ [Traducción de la autora] En chino: 对我而言,《蛙》的语言也是一种改变。说过去我的语言是狂欢的,在创作《蛙》时,我比较节制,尽量让语言朴素,让简朴的语言来表达惊心动魄的事件。

¹⁰⁸ En chino: 妈的,有剋猪的,有阉牛的,有骗驴骗马的,哪里见过骗人的?

educación¹⁰⁹.

El lenguaje es un componente importante tanto de la obra como para analizar las opiniones y objetivos del autor. Es uno de los puentes que conecta la obra con la política. Mo Yan ha hecho lo que dijo: «Con el lenguaje sobrio describo asuntos estremecedores o emocionantes». El lenguaje es sobrio, así que facilita a los lectores entender toda la historia. Por ejemplo, en *El suplicio de aroma de sándalo*, el lenguaje tiene mucha diversidad. Esta diversidad además de la forma de narración paralela y entrelazada hace que los lectores acaben agotados al terminar la novela (aunque el agotamiento también es un placer y se acompaña con cierta «alegría estética»). Con esta sobriedad, el cuento encaja bien con el contexto: toda la obra (*Rana*) es el material que luego utilizará para el teatro y las cartas de Renacuajo a su amigo japonés; el narrador, Renacuajo, para que su amigo pueda entender, debe utilizar un lenguaje sencillo para el extranjero. Por eso, el uso del lenguaje sobrio en esta obra corresponde a las características de los personajes y cumple con la necesidad de la narración.

El cambio al lenguaje sobrio también significa que en esta obra el enfoque del escritor ya es diferente frente al de las otras obras. En esta novela, el protagonista, podemos decir, es Tía, que es una ginecóloga. Ella pertenece a la clase media del distrito Dongbei de Gaomi. Al elegir un personaje perteneciente a la clase media, el autor, quería subrayar un grupo con cierto nivel de educación que no se preocupa por la comida ni la ropa. Renacuajo es un soldado y tampoco tiene las preocupaciones de los campesinos. Así que tanto Tía como Renacuajo son ejecutores de las políticas del Partido y del gobierno. Por eso, con el cambio de protagonista, es inevitable el cambio del lenguaje y de enfoque: hacia lo político, es decir, hacia el estado individual frente a la política. Como indica en la primera página de la obra: «Para los miles y miles de lectores que nacieron en la época de la planificación familiar y para los que la vivieron en primera persona» (Mo, 2010: 1)¹¹⁰.

¹⁰⁹ En China, hay muchas palabras vulgares, pero la gente de clase alta o culta raras veces utiliza este registro.

¹¹⁰ En chino: 本书献给: 经历过计划生育年代和在计划生育年代出生的千千万万的读

IV.3.2 Lenguaje dialectal

El lenguaje dialectal es otro aspecto llamativo de las novelas de Mo. Ya que Mo viene de Gaomi, la provincia Shandong, que es el trasfondo y escenario de casi todas sus novelas, introduce muchos elementos dialectales locales en los escritos.

Por ejemplo, «俺» (ǎn), el pronombre por el que uno se refiere a sí mismo, tiene mucha presencia en las obras de Mo. Desde *Sorgo rojo* hasta *La vida y la muerte me están desgastando* y *Rana*, la mayoría de los personajes lo utilizan al hablar en la novela. Este pronombre, con el significado de «yo» en español, viene de los dialectos del norte de China. El otro pronombre es «咱们» (zán men), que significa «nosotros/nosotras» en español y tiene el mismo origen que 俺, y también es muy común en los escritos de Mo.

Aparte de estos pronombres que tienen características dialectales, Mo ha utilizado otras expresiones del dialecto del norte de China. Nos limitamos a poner unos ejemplos.

«烙大饼» (lào dà bǐng), con el significado literal de «hacer tortilla», es una metáfora del estado de uno de no poder dormir por alguna preocupación. «蹲锅框» (dūn guō kuāng), que, literalmente indica «la acción de acucillarse encima o al lado de la olla», se refiere a las personas de familias pobres que siempre esperan al lado de la cocina de otras personas para tener comida. Es un insulto ligero, pero a los lectores no nortños les costaría entender esta expresión bien. «巴咂嘴» (bā zá zuǐ, Mo, 2012j: 259) significa «mover la boca (con ganas de comer)» y es una onomatopeya en chino del sonido cuando uno come. Todas las expresiones mencionadas son verbales y dialectales, a través de las cuales los lectores chinos, al leerlas, aunque sin entenderlas muy bien como los locales del dialecto, saben que vienen del norte de China. No solo añaden los matices nortños a las obras, sino también describen bien a las acciones, lo cual indica la riqueza de los recursos lingüísticos populares y folklóricos.

Obviamente, Mo no solo elige las expresiones dialectales verbales sino también las sustantivas. Por ejemplo, «善茬子» (shàn chá zi, Mo, 2012b: 81), una manera dialectal y vulgar para referirse a las buenas personas; «土坷垃» (tǔ kē la, Mo, 2012j: 159), una palabra dialectal con significado de «terrón»; y, por último, si bien no menos importante, «死孩子尕» (sǐ hái zi kuàng, Mo, 2012j: 328), con el 尕 (kuàng) que es una manera dialectal de decir «charco o prado grande» en español. Es cierto que las abundantes expresiones y palabras dialectales dificultan el proceso de leer, pero son importantes para el establecimiento del escenario de toda la historia y para llevar el texto al discurso popular.

A veces, en una frase pueden aparecer varias expresiones o palabras de este estilo:

炮筒里一声响，炮口蹿出一股火，炮筒子往后一缩，一个明晃晃的东西上了天，吱吱地叫着，落到围子里 (Mo, 2012j: 215).

[...] que hizo un movimiento de retroceso y dejó oír una explosión, a la vez que soltaba una bocanada de humo: los objetos relucientes volaron por el aire, describiendo arcos sibilantes antes de aterrizar detrás de la muralla (Mo, 1992: 313).

Y, ¡pum!, de la boca del cañón salió fuego. A partir de ese momento, del cielo empezaron a caer cientos de cosas iluminadas que armaban además un estruendo ensordecedor. Todo ello caía sobre la fosa circular del cun (Mo, 2016: 375).

Son dos traducciones de la misma frase. La primera fue traducida en 1992 por Poljak y la segunda fue traducida en 2016 por Piñero. En comparación con la versión traducida por Piñero, la versión de Poljak es más fiel al texto original. Los caracteres que subrayamos son verbos coloquiales, que, respectivamente, significan «salir con rapidez, casi como saltar», «encoger», «subir» y «caerse» en español (respectivamente, las traducciones son «soltaba», «retroceso», «volaron» y «aterrizar»). La traducción sería: Con el sonido en el cañón, salta un fuego y el cañón encoge hacia atrás. Una cosa brillante sube y, con un sonido agudo, cae entre las

colinas del pueblo.

Todos los verbos sirven para describir el cañón y la bomba. Con estos verbos parece que estén vivos como animales.

El segundo ejemplo:

俺爹真是厉害，愣是把钱大爷差来的衙役给憋了回去 (Mo, 2012b: 80).

Mi *die* era muy severo y estricto. Mirabas aturdido cómo los servidores del *yamen* llevaban al gran *laoye* Qian (Mo, 2014: 131).

En una frase se juntan cuatro elementos lingüísticos dialectales. El primero de ellos es el pronombre que hemos comentado antes. El segundo elemento significa «abruptamente» en español. El tercer elemento es «enviar» y el cuarto, «ser rechazado sin poder protestar ni conseguir el objetivo». La traductora combinó el significado del segundo y cuarto elemento y lo tradujo como «aturdido». Quería describir a los servidores para enseñar el carácter del padre de Zhao Xiaojia. La traducción literal sería: Mi padre es una persona brillante. Ha podido rechazar a las guardias enviadas por Qian sin que consiguiera el objetivo de la visita.

Con estas pocas palabras, Mo consigue enseñar la personalidad de Zhao Xiaojia -es cobarde, listo y siempre está al amparo de su padre- y la de Zhao Jia -orgulloso, creído-. Los lectores pueden imaginar la imagen de que las guardias, que siempre iban majestuosamente frente al público, se fueron de la casa de Zhao Jia enfadadas, con las caras rojas, sin poder quejarse.

Hay que mencionar otro recurso frecuentemente utilizado en las obras de Mo: los dichos folklóricos chinos, que suelen ser homófonos y tener dos partes, y suelen utilizar metáforas y otras técnicas para indicar un significado oculto. Son enigmas y elementos folklóricos cuyo significado, incluso para los chinos, es difícil de acertar. Por ejemplo, «姥姥死了独生子——没有舅（救）了» (Mo, 2012b: 12), la primera parte significa que muere el hijo único varón de la abuela materna, con lo que quiere

indicar el resultado: quedarse sin tío. En chino, el tío (el hermano de la madre) «舅» (jiù) tiene la misma pronunciación del carácter salvar «救» (jiù). Con este homófono quiere decir «sin remedio». Otro dicho folklórico es «倒了架子也不能沾了肉» (Mo, 2012b: 9). Por las palabras quieren decir: aunque el estante ha ido al suelo no se puede manchar la carne (que cuelga en el estante). Es una metáfora para decir que, aunque en este momento se está en situación de desventaja, no han hecho daño a lo más importante.

En las novelas de Mo no solo existen el lenguaje vulgar y dialectal. También hay lenguaje culto y formal, por ejemplo, en los monólogos de Qian Ding y Zhao Jia en *El suplicio del aroma de sándalo*. Los dos son funcionarios y de clase relativamente alta (en comparación con otros personajes del mismo libro), por tanto, hablan de una manera diferente que la de Meiniang. En *La vida y la muerte me están desgastando*, el terrateniente Ximen Nao, a pesar de sus vidas como animal, intentaba seguir hablando como si fuera terrateniente, es decir, con un registro más formal y educado. En *La república de vino* y *Rana*, el lenguaje epistolar siempre es formal. Es decir, en las obras de Mo coexisten el lenguaje vulgar, dialectal y el culto, formal. El discurso popular no significa eliminar el lenguaje culto. Básicamente, todos los lenguajes sirven para la mejor figuración de los personajes y la historia, ya que la primera tarea de los escritores es «reflejar la realidad». En este sentido, no pueden rechazar un lenguaje que es parte de la realidad.

El lenguaje vulgar y dialectal, con su llamativa apariencia y efecto causado, siempre ocupa el sitio más importante en las obras de Mo. Nadie puede pasarlo por alto sin impresionarse por este elemento. De hecho, es una característica literaria tan llamativa que causa muchas polémicas sobre este escritor y sus obras.

Hay que admitir que, en gran medida, el lenguaje vulgar y dialectal en los escritos contiene potencial político y tiene función social (Zhu, 2004: 395). Son herramientas de los escritores para afrontar los apuros lingüísticos o literarios y expresar la rebeldía frente a ciertos tipos de literatura. En el caso del lenguaje de Mo Yan, esta función es

más que obvia. Como comenta Zhu, en los años noventa, frente a las políticas económicas y culturales más flexibles acompañadas por la globalización, lo que indica la importación tanto de productos extranjeros como de idiomas de otros países, el idioma chino se encontraba en la crisis de perder el sitio principal y ser «contaminado». Frente a este desafío, a los escritores se les ocurren dos soluciones: el discurso intelectual -coger los recursos lingüísticos e intertextuales extranjeros (Zhu, 2004: 464)- y el discurso popular -aprovechando los recursos lingüísticos y culturales existentes en China, absorber los dialectos, hablas folklóricas, lenguaje coloquial y vulgar en el proceso de escribir una obra literaria (Zhu, 2004: 454-459)-.

Obviamente, Mo ha tomado la segunda solución a la hora de escribir. Con el discurso popular, que es «una actitud y un valor de la creación literaria china» y «un espacio y un punto de vista cultural ni de las élites intelectuales ni del poder» (Zhu, 2004: 424), Mo «baja» su punto de vista de narrar al nivel más bajo (Zhu, 2004: 426) -al popular, al nivel de los campesinos y a la gente que vive en pueblos-. Por lo tanto, el lenguaje de sus obras tiene que ser vulgar y dialectal, que es propio del público popular, y justo lo contrario del lenguaje culto y con matices de traducción del discurso intelectual. De hecho, el lenguaje culto que aparece en los escritos de Mo sirve para crear un contraste con respecto al lenguaje coloquial y dialectal para destacar la energía vital de éste.

Aparte del intento de recuperar la vitalidad del idioma chino y conseguir que sea uno de los idiomas más importantes del mundo, el lenguaje vulgar y dialectal indica la rebeldía frente al discurso dominante. Escribir en y sobre el discurso popular es, hasta cierto punto, «(a) restoration or artificial reconstruction of the voice to which (the dialogues of a hegemonic class) initially opposed, [...] and reduced to silence, marginalized» (Jameson, 1981: 85). Después de 1949, las obras artísticas que eran «políticamente correctas» ocupaban el sitio dominante. Las que combinan el «realismo revolucionario» y el «romanticismo revolucionario» eran las reconocidas y divulgadas por el gobierno. El arte popular tradicional, tanto el teatro como otras formas artísticas, fue censurado o «modificado» según la «necesidad de la revolución» y los movimientos políticos. La vuelta al discurso popular, o sea, a «the

peasant culture» que incluye «folk songs, fairy tales, popular festivals, occult or oppositional systems of belief such a magic and witchcraft» (Jameson, 1981: 85), es una vuelta a la naturaleza y a la «raíz», donde se encuentra el pueblo natal del espíritu de los escritores. El acto de volver a la «raíz» es una rebeldía silenciosa e indirecta al discurso dominante impuesto por el poder. En este sentido, el lenguaje, como la forma y el contenido de las novelas de Mo, es otro punto del encuentro de la política y la literatura, donde muestra la autonomía de ésta.

Al fin y al cabo, el discurso popular, como rival del discurso intelectual y su rebeldía frente al discurso dominante, se encarna en las formas, el contenido y el lenguaje de las obras literarias. En las obras de Mo, aunque aparecen diferentes discursos, es el discurso popular el que ocupa el sitio principal. Como dijo Mo, escribir en el discurso popular es «escribir como miembro del pueblo» en vez de «escribir para el pueblo» (Yang, Yang, 2005: 61)¹¹¹, lo cual indica el abandono de la identidad como intelectual y la «bajada» del punto de vista del narrador. «Buscar raíces» tiene su significado en el ámbito político y, al mismo tiempo, se refiere a la esencia y la naturaleza del ser humano -el estado de vitalidad llena, el comportamiento que viene de los deseos, el instinto materno primitivo-. Por eso, el discurso popular puede «realizar una constante y permanente crítica al discurso moderno» y, por eso, se convierte en «un importante recurso discursivo de los intelectuales para criticar y reflexionar» (Zhu, 2004: 440)¹¹².

¹¹¹ [Traducción de la autora] En chino: 作为人民写作，而不是为人民写作。

¹¹² [Traducción de la autora] En chino: 民间话语的永恒性与未来性以及它的价值自洽的基本品格，使得它对现代性的话语批判将是恒定而又持久的。在此意义上，民间话语正是知识分子进行现代性的自我批判与自我反思的极为重要的话语资源。

IV.4 El estilo

En cuanto al estilo de Mo Yan, no podemos negar que éste es uno de los mejores y más llamativos aspectos en las obras de Mo y, al mismo tiempo, es un punto con el que podemos defender que Mo es un escritor comprometido.

Es cierto que no se puede hablar del estilo de una obra literaria sin considerar el lenguaje. Como hemos analizado en el apartado anterior, el lenguaje es vulgar, coloquial y dialectal, lo cual forma parte del estilo de las obras de Mo. Pero hay unas características estilísticas que merece la pena destacar en un apartado distinto -la crítica directa, la parodia y la ironía-. De hecho, la parodia sirve para la sátira, mientras que las restantes sirven para realizar la crítica política y social.

IV.4.1 La parodia y la ironía

Según la Real Academia Española, parodia, en latín *parodia* y *parōdía* en griego, se refiere a una imitación burlesca de una obra literaria (Ayuso de Vicente, 1990: 284). La parodia interpreta los temas u obras de una manera humorística, con lo que resalta lo ridículo y lo irracional de los temas o discursos originales. Para Bajtin, la parodia es, con los aspectos vulgares, la «irreverencia y burla a [lo] noble, respeto y serio» (Ayuso de Vicente, 1990: 284). Para los escritores y lectores, éste no es un método retórico extraño. De hecho, es ampliamente usado por su especial efecto y por su posible función como amparo contra la censura.

En los escritos de Mo Yan, existen parodias de varios tipos, pero las principales y las más interesantes son la parodia al discurso dominante y la parodia al discurso intelectual, sobre todo la primera. Ésta es conocida como parodia al registro político; es decir, propagandístico. En China decimos que esta manera de hablar es muy «roja»¹¹³.

La república del vino es una de las novelas destacadas por el estilo paródico y las agudas críticas. Es una obra de crítica a la corrupción de los funcionarios y la

¹¹³ Significa hablar como si se hablara con eslóganes políticos para animar al público a participar en ciertos movimientos revolucionarios.

deformación del ser humano frente a los abundantes recursos económicos, en la cual son numerosas las parodias al discurso dominante. En palabras más concretas, son parodias a los clichés de las propagandas en los movimientos políticos como El Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural. Véanse estos ejemplos citados de *La república del vino* (con las parodias subrayadas):

a.1 Un tirador se alimenta de balas; la musa del alcohol se baña en alcohol. ¡No hay atajos en el camino del éxito, y solo aquellas personas intrépidas que tienen el coraje de seguir escalando una ardua montaña tienen alguna esperanza de alcanzar la gloriosa cima! La gloria de verdad brilló sobre nosotros y nosotros respondimos con un aplauso ensordecedor (Mo, 2012e: 33; Mo, 2012f: 47)¹¹⁴.

Según la narración, el discurso del jefe Jin tiene «la gloria de verdad», es decir, es como la verdad. Este cliché solía ser utilizado para dar apoyo a las palabras de los jefes importantes. Pero en realidad, en el discurso de Jin solo se trataba de la experiencia personal, que es mucho menos que una «verdad sagrada». La frase oculta en esta parodia es: si un discurso de este tipo pudiera ser la verdad sagrada, cualquiera podría ser jefe. Esta parodia es una ironía al fetichismo, que era lo que ocurrió con Mao Zedong y muchos otros generales chinos.

a.2 Camarada Ding, viejo amigo, ha hecho un largo camino para estar aquí. ¿Qué imagen damos si no bebas? Hemos prescindido de las formalidades, como ve esto es una mera comida (Mo, 2012e: 46; Mo, 2012f: 61)¹¹⁵.

El vino es una fuente importante de los impuestos. Beber vino es, en realidad, hacer una contribución importante a nuestro país (La parte

¹¹⁴ En chino: 神枪手是用子弹喂出来的; 酒星是用酒精泡出来的。成功的道路没有捷径只有那些在路上不畏艰险奋勇攀登的人们才有希望到达光辉的顶点! 真理的光辉照耀着我们, 大教室里响起了热烈的掌声。

¹¹⁵ En chino: 老丁同志, 您大老远来了, 不喝酒我们不过意。咱们一切从简, 家常便饭, 不喝酒怎能显示出上下级亲密关系? 酒是国家的重要税源, 喝酒实际上就是为国家做贡献。

subrayada es eliminada en la traducción española de Tiedra y aquí es traducida por la autora).

La traducción literal de la primera parte subrayada debería ser: ¿cómo puede demostrar la relación cercana entre los superiores y sus subordinados? El hablante, jefe de la fábrica quien recibió al Agente Ding, intentaba obligar a Ding a beber con ellos. La importancia que ha dado al hecho de beber vino resulta ridícula. Si eso fuera la verdad, los funcionarios que no beben no tendrían buena relación con sus colegas y serían rebeldes al país. En esta novela, beber y comer son símbolos de la corrupción de los políticos, los cuales inventan excusas y mentiras, incluso hacen daño al pueblo al que deberían servir, solo para satisfacer sus deseos y conseguir sus intereses privados. Esta parte es una ironía de los funcionarios corruptos, enseñando sus sandeces y criticando a la sociedad que tolera estas puras mentiras.

a.3 Para conseguir este objetivo sublime perdería la cabeza y derramaría sangre, y desde el momento en que deseo hacer esto ¿cómo voy a preocuparme por las posesiones terrenales (Mo, 2012e: 58; Mo, 2012f: 76)¹¹⁶?

Estos son clichés en las épocas de guerras y revolución. La expresión de «perder la cabeza y derramar sangre» viene de la historia de Liu Hulan, una comunista de catorce años que murió por la revolución. Desde aquel entonces, esta expresión se convirtió en un cliché de la propaganda para describir la determinación de dedicarse a la revolución de una persona, la cual es tan firme que no le importaría perder la vida. Li Yidou escribe estas expresiones para demostrar su firme voluntad de ser escritor como Lu Xun, utilizando los escritos para «curar» a la sociedad y a la gente. Estas frases exageradas causan un efecto paródico: ¿hay que arriesgar la vida para ser un escritor? o ¿Li Yidou, como muchas otras personas, no ha entendido bien el significado de «perder la cabeza y derramar sangre»? Al final, cuando una cosa, como esta expresión, se convierte en cliché para cierto objetivo, pierde su significado

¹¹⁶ En chino: 为了这崇高的目标，我不惜抛头颅洒热血，头颅尚不惜，何况那些身外之物呢？

original y solo recuerda a la propaganda en vez de a los «héroes» porque incluso éstos se convierten en parte del discurso dominante.

a.4 Es usted muy testarudo, Camarada Ding, viejo amigo. Todos nosotros somos hombres que levantamos el puño y juramos ante la bandera del Partido. Conseguir la felicidad de la gente puede que sea su responsabilidad, pero también es la nuestra. No se haga ilusiones y se crea que es la única persona decente de este mundo (Mo, 2012e: 85; Mo, 2012f: 104)¹¹⁷.

Este ejemplo es parecido al ejemplo a.2. Ambos ejemplos son palabras del alcalde Jin de la ciudad del vino quien aprovecha los clichés sobre los deberes de los comunistas y el Partido para inventar mentiras. Lo dijo para convencer a Ding de que el bebé de la comida no era un bebé verdadero, para obligar a Ding a comer la comida y para convertirse en el cómplice de la corrupción. Esta es una sátira a la sinvergonzonería de los corruptos y, al mismo tiempo, a lo exangüe del discurso dominante, que no tiene ninguna fiabilidad y puede ser utilizado por cualquier motivo, incluso por los motivos más vergonzantes. De esta manera, Mo arruina la autoridad del discurso dominante.

a.5 Yo sólo trabajo con la literatura del estilo de Gorki y Lu Xun; siguiendo el estricto, único y verdadero método de combinar el realismo revolucionario con el romanticismo revolucionario. Nunca he dado un paso adelante por capricho, ni una sola vez. Nunca haría algo que me requiriese sacrificar mis principios para agradar a unos cuantos lectores (Mo, 2012e: 63; Mo, 2012f: 206)¹¹⁸.

Es parte de la carta de Li Yidou, quien se decide a ser escritor. Cita a dos

¹¹⁷ En chino: 老丁同志，您太固执了。我们都是高举着拳头在党旗面前宣过誓的人，为人民谋幸福是您的任务也是我的任务，不要以为天下只有你是好人。

¹¹⁸ En chino: 我搞的是绝对的高尔基和鲁迅式的严肃文学，严格恪守“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的不二法门，从不敢偷越雷池半步，为了取悦读者而牺牲原则的事咱宁死也不干。

escritores sagrados en la propaganda china -Gorki, por su obra proletaria y descendencia rusa, y Lu Xun, por sus prosas satíricas y las críticas a la sociedad y cultura feudal de China- y las disciplinas propuestas por Mao -el realismo revolucionario y el romanticismo revolucionario-. Estas frases tienen tanto la forma como el contenido del discurso dominante, las cuales, aunque en las cartas no estén indicadas las fechas, resultan inadecuadas y ridículas para hoy en día. Como en el ejemplo a.3, no existe coherencia entre el registro de lengua que ha tomado Li Yidou y el resto del libro. Esta falta de coherencia es justo lo que quiere causar la parodia. Pero en este ejemplo, Mo cita las políticas culturales directamente, lo cual indica una crítica y sátira directa a las propagandas y el control del poder en el ámbito artístico.

a.6 Pero antes de ello vamos a abrir el número con una cita del presidente Mao: «Nuestra literatura y las artes sirven a los trabajadores, campesinos y soldados» (Mo, 2012e: 190; Mo, 2012f: 238)¹¹⁹.

Este ejemplo está sacado de un cuento escrito por Li Yidou en la novela, que el escritor supone que es un cuento del estilo de los *Cuentos de Liao Zhai*, cuentos relacionados con las hadas y los espíritus naturales. Obviamente, esta frase rompe la unidad del estilo. Esta sensación de ridiculez es lo que quiere expresar el escritor frente al control político al arte: aunque cita al *Libro rojo* de Mao, el arte no debe ni tampoco puede ser obediente a la política. Por lo tanto, esta parodia es una ironía y crítica al control absoluto político al arte, con la que pone en duda tanto las políticas culturales como el discurso dominante.

La parodia es una característica que Mo siempre mantiene en sus obras. En su última novela *Rana*, la parodia también ocupa un sitio muy importante en la narrativa. Hay abundantes ejemplos en *Rana*, tanto en los diálogos como en la narración. En el año 1963, en el primer boom de natalidad, después de dar luz a niños los padres podían conseguir billetes como premio (Mo, 2010: 77). Así describe Mo Yan los

¹¹⁹ En chino: 种桃之前, 让我们共同学习语录: 我们的文学艺术, 是为工农兵服务的。

pensamientos de los padres:

Además de estar emocionados, los padres también se hacían una promesa a sí mismos: iban a tener más niños para dar las gracias a su patria (Mo, 2013: 78)¹²⁰.

Después de haber estado en la cárcel, Tía salió y volvió a trabajar como ginecóloga para la política de planificación familiar, dijo a Renacuajo:

[...] aunque he sufrido mucho, este corazoncito rojo nunca perderá su rojez. Soy carne del Partido y cuando muera seré espíritu del Partido. ¡Sea donde sea que me asignen, ahí me iré (Mo, 2013: 104)¹²¹!

Cuando Tía asistió la primera vez al parto de Elena, una rusa y la esposa de Chen E, a la embarazada

[...] le conmovió la profesionalidad de mi tía y su serenidad a la hora de enfrentarse a situaciones difíciles. Enseguida vio la luz. De su corazón emanó una gran valentía y sintió como si el horroroso dolor hubiese desaparecido (Mo, 2013: 33)¹²².

En muchos casos, esta parodia aparece porque hace falta que el personaje hable así, por ejemplo, para personajes como Tía, algunos funcionarios o el secretario de la comuna, ellos debían hablar así para mostrar su fidelidad al Partido y a todas las políticas. En otras palabras, esta imitación también sirve para la configuración de los personajes.

En el primer caso, se trata de la parodia de los reportajes propagandísticos. Por un lado, forma un contraste con la política de planificación familiar que apareció dos años después -en tan solo dos años, se cambia, de animar a la gente a tener un hijo

¹²⁰ En chino: 人民群众心怀感激的同时, 都暗暗地下了决心, 一定要多生孩子, 报答国家的恩情。

¹²¹ En chino: 我告诉你们, 姑姑尽管受过一些委屈, 但一颗红心, 永不变色。姑姑生是党的人, 死是党的鬼。党指向哪里, 我就冲向哪里!

¹²² En chino: 在姑姑的科学态度和威严风度的感召和震撼下, 产妇艾莲看到了光明, 产生了勇气, 那撕肝裂肺的疼痛似乎也减轻了许多。

hasta obligar a la gente a tomar medidas anticonceptivas e incluso abortar-. Por otro lado, describe la ignorancia e inocencia de los campesinos. En el segundo caso, la manera de hablar de Tía significa la «fidelidad» al Partido. Pongo la fidelidad entre comillas porque no se sabe si es una fidelidad verdadera o es por miedo o inocencia. Estas palabras son un contraste con su arrepentimiento aparecido después de jubilarse. En el tercer caso, la ironía se encuentra en la adoración a Tía al tratarla como un ser divino que trae vida al mundo, siendo en aquel entonces solo una jovencita y siendo la primera vez que asistía a un parto. En comparación con el odio y la hostilidad del pueblo dirigidos a Tía, la adoración del principio parece irónica. Es una burla y un lamento por la inocencia del pueblo manipulado por el gobierno y el destino de Tía.

La parodia en esta obra es muy delicada. Se adapta al contexto de la obra, porque en aquella época esta forma de hablar no era nada absurda. Era normal y era necesario hablar así. La parodia sirve para aumentar la verosimilitud del contexto de la novela, o sea, para la descripción histórica de la obra. Pero Mo Yan no se detiene aquí. Desarrolla la historia hasta hoy en día. En el cuarto capítulo entra en los años tras la Reforma y Apertura. Las formas de hablar y los valores de la gente han cambiado y parecen no conservar ninguna huella de las épocas anteriores. A partir de este contraste se configura la ironía que quiere proponer Mo Yan. Como lo que dice el sobrino de Renacuajo: «Tío, ¡qué gracioso eres! ¿En qué siglo estamos? ¿Por qué me dices eso?» (Mo, 2013: 66)¹²³. En la obra teatral incluso aparece la agudeza: «[Chen Mei] Ha confundido el socialismo con el capitalismo» (Mo, 2013: 367)¹²⁴. Cabe preguntar ¿quién se ha equivocado? ¿Quién se ha confundido? Esta es la función más importante de la parodia.

Hay tantos ejemplos de parodia en las novelas de Mo que no podemos enumerar todos. Pero los enumerados son suficientes para contemplar la audacia del escritor, quien lleva años recibiendo salarios del Ejército u otras organizaciones pertenecientes al gobierno, y disfrutar a la vez de la crítica franca hecha por el escritor.

¹²³ En chino: 三叔，你们怎么这么逗啊？现在都什么朝代了，还给我说这个。

¹²⁴ En chino: 把社会主义当成了资本主义。

Cabe mencionar que la parodia, como indica su nombre, tiene otra función importante: la ironía. Cuanto más frecuentemente aparecen las frases parodiadas, más ridículas e irónicas son las parodias. La parodia y la ironía causadas no solo ofrecen placer a los lectores en el proceso de leer, sino también son una herramienta, mejor dicho, arma, que puede utilizar Mo para realizar críticas sin ser sospechoso de ser «antirrevolucionario».

Ha de tenerse en cuenta la biografía de Mo cuando analizamos este estilo paródico, sin lo que no podemos entender las decisiones del escritor ni valorarlo. Las políticas le han dejado recuerdos detestables en la infancia y la adolescencia. Le privaron del derecho de tener formación. Le han criticado y castigado por hechos imprudentes a él, incluso también a su familia. No pudo tener trabajo hasta que unos contactos le ayudaron. Estas experiencias negativas le dejaron muchas huellas en sus pensamientos, sobre todo en sus novelas. Es obvia en las obras la mezcla emocional de miedo y ganas de mejorar la vida y conseguir más prestigio. Por miedo de ser criticado y censurado, utiliza la parodia -un método indirecto-. Por las ganas de una mejor vida -para poder «comer jiaozi tres veces al día» (Mo, 2005)¹²⁵- se mantenía en el régimen, que le ofreció un trabajo con salario estable, y sigue siendo vicepresidente de la Asociación de Escritores de China.

En este sentido, la parodia de Mo es más bien una importante estrategia literaria para aplicar la función política de la literatura. Con esta herramienta, el discurso dominante es atacado por sí mismo porque los recursos utilizados por Mo vienen del mismo discurso dominante, lo cual tiene un efecto ridículo y escandaloso. Cuando más firme es el discurso criticado, más persuasiva y fuerte es la crítica. Desde este punto de vista, Mo, usando la parodia, desde el interior flagela el discurso del poder y la propaganda.

¹²⁵ La frase completa es: [...] Por eso, pienso que quería ser escritor y escribir porque quería comer jiaozi en todas las comidas diarias. [traducción de la autora] En chino: 所以, 我想我当初对文学对当作家的梦想, 就是冲着一天三顿吃饺子开始了。

IV.4.2 La crítica directa

Otro aspecto importante de las obras de Mo es la constante crítica a la sociedad. Diferente de la parodia, las críticas analizadas aquí son directas y ni mucho menos una rebeldía silenciosa. En la mayoría de los casos, las críticas directas son hechas por parte de los personajes, que, en realidad, son «muñecos» del escritor para expresar su opinión sobre ciertos temas.

b.1 Pero, de todos modos, a mí me parece que son cuestiones que no tienen nada que ver; una es científica y la otra es política. Los asuntos políticos son veleidosos, se mueven por capricho, el negro se vuelve blanco y el blanco se vuelve negro. Pero la ciencia es constante (Mo, 2012c: 415; Mo, 2012d: 651)¹²⁶.

Esta cita, extraída de *Grandes pechos, amplias caderas*, es dicha por la técnica (la séptima hermana) de la finca pública en la época del Gran Salto Adelante cuando Ma Ruilian (la quinta hermana) le obligaba a meter el esperma de conejo a las ovejas. La crítica se dirige a la propaganda en el Gran Salto Adelante, un movimiento con el objetivo de elevar la productividad nacional y con el resultado de un gran desperdicio de recursos y una gran hambruna. El experimento de mezclar conejos y ovejas es uno de los productos de aquella época, en la cual, según la propaganda, «cuanto más nos atrevamos, más rendirá la tierra»¹²⁷. Mo critica no solo las mentiras de la propaganda sino también la excesiva intervención política a la ciencia y el arte.

b.2 En la época a la que me refiero, *Noticias de referencia* era el único periódico del país que publicaba algo de verdad, ya que en los demás medios de comunicación solo encontrabas mentiras y palabras vacías (Mo, 2009a: 352; Mo, 2012g: 235)¹²⁸.

¹²⁶ En chino: 但是,我想,这是两码事,科学和政治,是两码事,政治可以翻云覆雨,可以朝秦暮楚,可以把白的说成黑的黑的说成白的,但科学却是严肃的。

¹²⁷ [Traducción de la autora] En chino: 人有多大胆,地有多大产。

¹²⁸ En chino: 那个时代,《参考消息》是唯一还能说点真话的报纸,其余的报纸、广播,

Es otra crítica dirigida a la época del Gran Salto Adelante, sobre todo a la propaganda. Critica la manipulación del Partido sobre la prensa y luego profundiza la crítica a la propaganda que está profundamente arraigada en la mente de la gente: todo el mundo piensa que *Noticias de referencias*¹²⁹ es un diario con noticias verídicas, pero en la realidad no lo es. ¿Fue una alegría o una lástima que las estrategias ideológicas consiguieran éxito?

b.3 ¡El hecho de no poder vender sus cosechas fue la chispa que prendió la llama de estos terribles incidentes, pero la causa principal fue la política poco transparente que practica el gobierno del Condado Paraíso! [...] ¡Cualquier partido político o gobierno que se olvide del bienestar de su pueblo está pidiendo a gritos ser derrocado por éste! [...] El pueblo tiene derecho a derrocar a cualquier partido o gobierno que no atienda a su bienestar. ¡Si un oficial asume el papel de tirano público, el pueblo tiene derecho a expulsarlo (Mo, 2008: 462, 463-464; Mo, 2012h: 247, 249)¹³⁰!

En *Las baladas del ajo*, Mo, raramente, critica a gritos a los políticos y la corrupción existente¹³¹. En pocas ocasiones se puede disfrutar de una crítica tan aguda y directa de Mo. Esta cita, como podemos entender literalmente, se opone a la corrupción y a la burocracia de los oficiales que suponen que deben servir al pueblo. Aparte de esto, justifica el derecho del levantamiento del pueblo y duda del sistema y la legalidad que castiga al pueblo por haber intentado derrocar al «*tirano público*».

全是假话空话。

¹²⁹ *Noticias de referencia* es un diario de Xinhua y es uno de los dos únicos diarios que tienen permiso para publicar noticias extranjeras directas. Creado en el año 1956 para que los oficiales tuvieran acceso a las noticias extranjeras, hasta 1985 este diario ofrecía acceso único a los oficiales. Desde 1957, poco a poco se convirtió en un extracto de *Materiales de referencia*, un diario interior del gobierno y el Partido.

¹³⁰ En chino: 因为卖不了蒜薹，是这次案件的导火索，而根本的原因在于天堂县昏聩的政治！ [...] 一个党，一个政府如果不为人民谋利益，人民就可以推翻它！而且必须推翻它！ [...] 一个政党，一个政府，如果不为人民群众谋利益，人民就有权推翻它；一个党的负责干部，一个政府的官员，如果有人民的公仆变成了人民的主人，变成了骑在人民头上的官老爷，人民就有权力打倒他！

¹³¹ Por supuesto, estos gritos directos trajeron el resultado de que la obra fuera censurada durante cinco años en China continental.

b.4 Ya no se habla de clases ni de lucha. Lo único que le importa a la gente ahora es el dinero (Mo, 2012c: 472; Mo, 2012d: 736)¹³².

La corrupción y la expansión de deseos individuales son dos enfoques de la crítica de Mo en sus escritos sobre la sociedad de los años ochenta hasta la de hoy. Obviamente, esta cita es una crítica directa al pueblo y a la política de Reforma y Apertura, con la cual se importaron productos, culturas y valores extranjeros. La propaganda, servidora a la clase dominante, insistió en las ventajas de la política de Deng Xiaoping. Mientras tanto, como miembro de la sociedad y descendiente de campesinos, en vez de hacer himnos, Mo muestra su preocupación y crítica esta política. «Lo único que le importa a la gente ahora es el dinero» es una crítica, más bien una descripción, que indica las desventajas de esta política, la urgencia de subir el bajo nivel de formación de la mayoría de los chinos y la mala situación si la gente pierde la «raíz» -la naturaleza e instinto como un ser humano-.

En este sentido, Mo no solo es un escritor comprometido políticamente sino también se preocupa por el estado y la naturaleza del ser humano. El último punto puede observarse mejor en el siguiente ejemplo.

b.5 Todos los hombres tienen dos caras. Una corresponde al ser virtuoso y sediento de justicia, y que respeta los tres principios y las cinco virtudes. La otra cara corresponde a la de un ladrón y una puta, un ser sediento de sangre y sexo. Los que asistieron a la ejecución de esa mujer, por muy virtuosos que fueran, príncipes o mujeres de una virtud intachable, estaban bajo la influencia de ese segundo rostro. Estaban ahí para satisfacer una necesidad íntima de carne y sangre, y todo ello les procuraba un placer indescriptible (Mo, 2012b: 238; Mo, 2014: 343)¹³³.

En esta cita, sacada de *El suplicio del aroma de sándalo*, Mo profundiza en la

¹³² En chino: 没有阶级了, 不讲斗争了, 大家都两眼发红, 直奔一个钱字!

¹³³ En chino: 所有的人, 都是两面兽。一面是仁义道德、三纲五常; 一面是男盗女娼、嗜血纵欲。面对被刀割着的美人身体, 前来观刑的无论是正人君子还是节妇淑女, 都被邪恶的趣味激动着。

reflexión y la crítica a la falsedad de la naturaleza humana, lo cual, como dijo él, enseña su «preocupación por toda la humanidad» y el intento de «elevar el nivel del escrito al [nivel] filosófico» (Yang, Yang, 2005: 59)¹³⁴. Por la intertextualidad con la *Medicina* de Lu Xun, recuerda las malas costumbres nacionales y critica la hipocresía, el egoísmo y la indiferencia del pueblo. Con esta crítica a un fenómeno universal, como es reflexión sobre la naturaleza humana -en Alemania y los Estados Unidos hubo fenómenos similares, como dijo el alemán Martin Niemöller en su *Primero vinieron*-, Mo da un paso más al asomarse fuera del círculo político y adentrarse en la reflexión universal.

Como la forma, el contenido y el lenguaje, la parodia, ironía y crítica en las obras de Mo son puntos de encuentro de la literatura y la política, con los cuales se puede defender a Mo Yan contra las críticas que afirman que él es un escritor del Partido.

Considerando los sufrimientos que tuvo por la política cuando era niño, decimos que Mo, como descendiente de una familia campesina y víctima de la política, entiende muy bien el discurso dominante y su poder. Por la relación intrínseca con los campesinos, que representan la cultura folklórica y la mente de clase baja, tiene mucho que comentar al ver la experiencia de sus vecinos y los cambios en el pueblo. Después de entrar en el régimen, tuvo acceso a una visión mayor dentro de éste. Frente a los hechos escandalosos de los oficiales no puede dejar de criticarlos. En este sentido, a través del realismo de estilo de Mo -un realismo exagerado y humorístico- la política se encarna en las obras literarias.

En cuanto a los objetos de la crítica y parodia, no se limita a las políticas concretas, sino también al discurso dominante, la propaganda y el control ideológico acompañados por las relaciones interpersonales y, a nivel universal, la naturaleza humana deformada o «contaminada». De hecho, inevitablemente, los escritos están llenos de opiniones del escritor y no es nada difícil sentir la ira y su lamento. Desde

¹³⁴ [Traducción de la autora] En chino: (一个有良心有抱负的作家)应该站在人类的立场上进行他的写作,他应该为人类的前途焦虑或者担忧,他苦苦思索的应该是人类的命运。他应该把自己的创作提升到哲学的高度 [...].

esta perspectiva, Mo es más bien un escritor de compromiso, que cumple sus deberes sociales y políticos, y un escritor de propaganda, porque «refleja» la sociedad, la crítica y propone una solución -«buscar raíces» en el discurso popular-, aunque ésta esté por concretar.

Al contrario de los intelectuales como Gao Xingjian, Liao Yiwu y Liu Xiaobo, que tiene un discurso intelectual y tienen una formación diferente a la de Mo Yan, Mo elige el discurso popular. La decisión de Mo indica la nostalgia, la preocupación y la atención que tiene él con su patria, sobre todo con el pueblo de China. Para Mo, ser un rebelde no significa gritar su opinión. Uno de los motivos es su estancia en China, más en concreto, en el régimen de China, y querer seguir estando allí. Por lo tanto, escoge la parodia y la ironía como amparo para poder expresar sus opiniones sin tener que sufrir una consecuencia grave como la censura o el exilio. Resulta que la parodia y la ironía tienen un efecto diferente a la crítica directa. Ésta es como un grito y es fácil que se convierta en cliché, mientras la imitación burlesca, con origen en el discurso dominante que es el parodiado, es más persuasiva y añade cierto valor literario a las obras por ser una estrategia retórica. Por eso, aunque no se pueden negar los matices políticos de la parodia e ironía de las obras de Mo, hay que admitir la función estética y literaria de que constan estos rasgos retóricos.

IV.5 Los elementos intertextuales. *Rana* como ejemplo.

En el proceso de analizar el contenido, la forma, el lenguaje y el estilo de las obras de Mo, encontramos las intertextualidades de las obras. Éstas son tan significativas que merece la pena dedicar un apartado al análisis a los elementos intertextuales, sobre todo a las del contenido. Tomamos *Rana* como el ejemplo principal, porque en esta obra el escritor se esfuerza en utilizar nuevos recursos para construir la historia, lo que hace que *Rana* sea diferente de sus obras anteriores.

IV.5.1 El significado del título *Rana*

Rana tiene muchos significados que corresponden con lo significado en la novela. La obra teatral de Renacuajo tiene el mismo título. En el teatro, a través de Renacuajo, Mo Yan nos explica por qué denomina Rana a esta novela:

De momento, lo he nombrado *Wa* de rana, pero por supuesto lo puedo cambiar a *Wa* de niño, claro. También se puede cambiar a *Wa* de la diosa Nü Wa. Nü Wa creó los hombres. La rana es el símbolo de la proliferación, la rana es el tótem de nuestro pueblo Dongbeixiang del condado de Gaomi. Siempre se representa en las pinturas y las estatuas de barro para recibir el año nuevo (Mo, 2010: 359)¹³⁵.

En primer lugar, propone «rana» como animal anfibio. En este sentido, corresponde al nombre del «yo» en la novela -Renacuajo-. Como sabemos, renacuajo es la larva de la rana. En chino, en los pueblos, renacuajo se refiere al esperma. Así que el renacuajo indica la capacidad genital. En China, desde hace mucho tiempo existía la tradición de «más hijos, más suerte y felicidad»¹³⁶. Con la planificación familiar y una mejor educación, esta idea cambia en las ciudades, pero en los pueblos, sobre todo los pueblos apartados y pobres, esta idea se mantiene en vigor porque el número de hijos se relaciona con la mano de obra. En estas zonas, donde la gente suele dedicarse a la agricultura y no tiene ni mucha maquinaria ni herramientas modernas, la mano de obra es crucial para la producción agrícola. Por eso, «rana» también significa el deseo de la gente del pueblo o la idea tradicional china. Es como un tótem de gran capacidad genital. En la obra, «rana» aparece varias veces con este significado, por ejemplo, *El canto de ranas*, que es el nombre de la revista interna de la Federación de Literatura (Mo, 2010: 11). *Rana*, junto con Renacuajo, indica el tema y el contexto de la novela -la planificación familiar y la naturaleza humana como los conflictos entre ellas-. El sentido de la capacidad genital es el significado más

¹³⁵ En chino: 暂名青蛙的“蛙”，当然也可以改成娃娃的“娃”，当然还可以改成女娲的“娲”，女娲造人，蛙是多子的象征，蛙是咱们高密东北乡的图腾，我们的泥塑、年画里，都有蛙崇拜的实例。

¹³⁶ [Traducción de la autora] En chino: 多子多福

importante y más obvio que quiere exponer el autor.

En segundo lugar, «rana» puede tener el significado de niño. «Rana» en chino es 蛙 (/wā/, primer tono), y el niño (o bebé) se escribe 娃 (/wá/, segundo tono). Tanto las pronunciaciones como los caracteres son parecidos. Así que, para los lectores, de hecho, para los que conocen el chino, esta vinculación no es difícil de encontrar. Un ejemplo son los llantos de las ranas que envolvieron a Tía:

El canto de las ranas de aquella noche parecía el llanto de unos niños.

Pero el llanto de aquella noche provocaba una sensación odiosa e injusta, como si muchos espíritus de niños muertos hubiesen salido para acusar a mi tía (Mo, 2013: 250)¹³⁷.

Tía, como ejecutor de la planificación familiar, ha asistido a muchos partos y abortos. Por lo tanto, el título consta de toda su experiencia en la vida, contiene el arrepentimiento y el deseo de expiar el «pecado». Al mismo tiempo Renacuajo posee similares sentimientos, que revela en las cartas y en el cuarto capítulo.

La última es la vinculación entre «rana» (蛙) y Nü Wa (女娲, /wā/, primer tono). La leyenda de esta diosa es una explicación antigua del origen del ser humano. Nü Wa es la diosa que crea al ser humano con arcilla. Coge la arcilla y la modela con la figura del ser humano. Es como Hao Dashou, el marido de Tía, quien es un artesano de muñecos de arcilla. Este significado se plasma en la obra y en el argumento de que Tía, al jubilarse, hace muñecos de arcilla con su marido como una conmemoración a los niños que ha «matado». A Leoncita, la segunda esposa de Renacuajo, le fascinan los muñecos de arcilla. Es por la misma razón -el deseo de expiación del «pecado» que han cometido-. En este caso, lo que quiere significar el autor es la emoción complicada de esta ginecóloga, o sea, de los ejecutores de esta política. Esta complejidad muestra los principales conflictos de esta obra y «la oscuridad y la luminosidad del ser humano», lo que vamos a analizar más adelante.

De forma que el autor realiza un juego de palabras en el título. El título implica la

¹³⁷ En chino: 那天晚上蛙声如哭，仿佛是成千上万的初生婴儿在哭。可那天晚上的蛙叫声里，有一种怨恨，一种委屈，仿佛是无数受了伤害的婴儿的精灵在发出控诉。

idea tradicional china sobre los hijos, la capacidad genital, la acción de «crear» (asistir al parto) y matar (abortar), la política y todos los conflictos entre ellas y los conflictos producidos en el corazón de los personajes.

IV.5.2 Sugitani Ginji

Sugitani Ginji es el escritor japonés que dio un discurso en el distrito Dongbei de Gaomi. Es él a quien le escribe Renacuajo estas cinco cartas y le manda el material sobre la experiencia de Tía. Inevitablemente, es fácil relacionar este personaje con Kenzaburo Oe, quien era amigo de Mo Yan desde hacía tiempo.

Ambos son ganadores del Premio Nobel de Literatura. En el discurso del Nobel, Kenzaburo Oe, en el año 1994, dijo

[...] by sharing old, familiar yet living metaphors I align myself with writers like Kim Ji-ha of Korea, Chon I and Mu Jen [Mo Yan], both of China (Kenzaburo, 2011).

Admite que comparte algo en común con Mo Yan. En el año 2002, al grabar el programa *Los literatos en el siglo XXI*, la televisión NHK de Japón invitó a Kenzaburo Oe a visitar el pueblo natal de Mo Yan para entrevistarse con él. En el programa los dos escritores hablaban sobre sus propias creaciones literarias, sus pueblos natales y las similitudes y diferencias de sus ideas y sus obras. Posteriormente, se vieron en un seminario en Taiwán. La amistad entre Mo Yan y Kenzaburo Oe puede ser el mismo tipo de relación entre Renacuajo y Sugitani Ginji.

Entonces ¿Sugitani Ginji tiene a Kenzaburo Oe como referencia? Mo Yan lo negó en una revista:

El señor Kenzaburo Oe es amigo mío; pero no es, en absoluto, Sugitani Ginji. Nadie puede decir que esta novela sea para Kenzaburo Oe. Esta idea no concuerda con la realidad y es inaceptable (Mo, 12 de octubre de 2012)¹³⁸.

¹³⁸ En chino: 这个我想跟大江健三郎先生有一定的关系，但是绝对不能把他跟杉谷义

Aunque Sugitani Ginji no es Kenzaburo Oe, podemos deducir que Kenzaburo Oe inspira, en parte, al personaje japonés en *Rana*. Y ¿por qué Mo Yan coloca un personaje así en esta novela? En la misma entrevista, Mo Yan declara:

Creo que Sugitani Ginji, como la persona a quien le dirigen estas cartas, junto con el coraje suyo de admitir la historia, produce una polifonía en esta novela. Las cartas no solo son una forma, sino también parte del contenido (Mo, 12 de octubre de 2012).

La relación entre Renacuajo y Sugitani Ginji es una recreación de la relación chino-japonesa. Debido a la larga Guerra entre China y Japón, la relación entre estos dos países siempre ha sido delicada. A veces las voces no gubernamentales se hacen suaves incluso mudas con la voz gubernamental. Con las propagandas en la vida cotidiana hechas por el gobierno, alguna gente cree que lo que dice lo oficial es real y se convierten en personas hostiles a los japoneses. A través de esta, el escritor expresa su opinión a los asuntos discutidos por los dos países, en especial la Segunda Guerra Sino-japonesa.

El padre de Sugitani es el general que atacó a la ciudad Pingdu cerca del distrito Dongbei de Gaomi y quien capturó a Tía y su abuela para hacer que el padre de Tía se rindiera. De esta forma, Renacuajo y Tía se presentan como víctimas de la guerra. Sugitani Ginji también es víctima de la guerra porque ésta se ha llevado la vida de su padre. Pero él, en nombre de su padre, pide el perdón de la gente de este pueblo. Así opina Renacuajo: «Su actitud de aceptar los hechos del pasado y querer asumir responsabilidades nos ha emocionado muchísimo» (Mo, 2013: 91)¹³⁹. La opinión de Renacuajo es la justificación del gobierno chino frente a la actitud de Japón sobre esta guerra, cuya falta no reconoce. Las palabras no son de Renacuajo dirigidas a su amigo japonés, sino son de Mo Yan al gobierno de Japón: «Si cada persona de este mundo

人划等号，认为他就是大江健三郎，更不能说我这部小说就是写给大江健三郎看的。如果有人这样判断的话，那是不实事求是，不能接受的。

¹³⁹ En chino: 您的这种担当精神虽然让我们感到心疼。

pudiese reflexionar sobre uno mismo, mirar al pasado, a la Historia, el ser humano evitaría muchas tonterías» (Mo, 2013: 91)¹⁴⁰. De esta manera alude a la relación entre China y Japón y la actitud correcta frente a la historia. La idea de Mo Yan es la del gobierno, insistiendo en que los japoneses tienen que «asumir las responsabilidades y cargar con la culpa» (Mo, 2013: 91)¹⁴¹. Esta es una de las funciones del señor Sugitani Ginji. En este aspecto Mo Yan apoya al gobierno.

La otra función es, como indica en la entrevista, producir una polifonía en la novela, hablando de una manera más concreta, formar un contraste con la actitud de Renacuajo y de China frente a su propio pasado. Renacuajo se sitúa en lo alto de la moral y juzga, en cierta medida, a Sugitani Ginji. Como partícipe de la planificación familiar, tiene el deseo de expiar el pecado. El pecado cometido por él se refiere a la muerte de su primera mujer, Wang Renmei, y su niño. Pero el hecho contradice a lo dicho. En el caso de Chen Mei, la madre de alquiler, Renacuajo decidió dar la bienvenida a este niño. Tanto él como Leoncita y Tía pensaron que de esta manera expiarían su pecado. Pero la verdad es que cometieron otro crimen -robar a Chen Mei el niño-. En comparación con la franca y sincera actitud de Sugitani, el hecho es que Renacuajo se miente a sí mismo y no debía tener derecho a juzgar a los otros. En este aspecto, Renacuajo no solo es una persona, es también una encarnación del país. Así que lo que critica el autor es al gobierno, es la actitud del gobierno de no admitir el pasado. Hay un dicho: «un pueblo que olvida su historia no tiene futuro». China admite el pasado recordando ser una víctima, pero no encara la historia de sus propios errores, que es lo que preocupa al autor.

¹⁴⁰ En chino: 如果人人都能情形地反省历史、反省自我，人类就可以避免许许多多的愚蠢行为。

¹⁴¹ En chino: 您勇敢地把父辈的罪恶扛在自己肩上。

IV.5.3 *Las moscas* y *Las manos sucias* de Sartre

En la primera carta Renacuajo ya mostró la voluntad de ser un escritor. Tuvo a Sartre como ídolo: «Sí, quiero escribir, quiero hacer obras de teatro tan buenas como *Las moscas* y *Las manos sucias* [...]» (Mo, 2013: 12)¹⁴². Elegir estas dos obras como ejemplos significa mucho.

Primero vamos a ver brevemente de que tratan estas dos obras.

Las Moscas es una adaptación del mito de Electra y Orestes. El protagonista volvió a Argos y vio una ciudad con calles desiertas, con gente dominada por el sentimiento de culpa y muchas moscas, las cuales según Júpiter son el castigo de los dioses por el crimen de Clitemnestra y Egisto. Una vez al año, Egisto y su esposa se ponen sus vestimentas negras y realizan el rito de convocar a los muertos. Electra quería convocar al pueblo y rezar por su padre. Después de que Orestes matara a Egisto y Clitemnestra, Electra sintió la culpa por el asesinato y se convirtió en una mujer llena de tristeza y remordimiento, mientras que su hermano lo negó y discutió con Júpiter: «El más cobarde de los asesinos es el que siente remordimiento» (Sartre, 1943: 26). Al final de la tragedia, Orestes se marcha de Argos con todas las moscas dejando así la ciudad en paz.

Las manos sucias es la historia de Hugo, un joven de una familia adinerada que, ansioso por hacer méritos ante sus jefes, se encarga de matar a Hoederer por orden de uno de sus superiores. Hoederer es un líder comunista acusado de traición por buscar que el Partido colabore con grupos de resistencia de tipo liberal o nacionalista. Hugo se convirtió en secretario de este líder quedando impresionado por la personalidad del mismo. En el trabajo, Hoederer le dijo a Hugo que tal pureza del Partido Comunista era ficticia y que el fin supremo del Partido era alcanzar el poder; y, que, aliarse temporalmente con sus enemigos de derechas era un método para cumplir dicho objetivo. La comunicación con este dirigente confunde a Hugo e incluso llega a querer abandonar la tarea de matar a Hoederer. Pero al ver juntos a su esposa y Hoederer, saca el revólver y dispara a Hoederer. Dos años después en la conversación

¹⁴² En chino: 我要写, 写出像《苍蝇》、《脏手》那样的优秀剧本 [...].

con Olga, Hugo niega que el asesinato fuera por motivos pasionales y se entera de que el Partido le había engañado, porque el Partido decidió colaborar con la resistencia de la derecha y el asesinato de Hoederer les resultaría finalmente inútil. Una política que antes era inmutable resultó ser modificable por las circunstancias. Hugo, por último, acepta la realidad de ser asesinado por su jefe.

Lo interesante es que estas dos obras forman una polifonía con el contenido de *Rana*. Lo que se expresa en *Las moscas* -el arrepentimiento y el remordimiento no sirven para nada- es como un reflejo de ambos, de Tía y de Renacuajo: «El más cobarde de los asesinos es el que siente remordimiento». En el texto Tía así comenta su vida después de ser ejecutora de la planificación familiar: «pero ahora soy una mujer asquerosa y las putas moscas me persiguen [...]» (Mo, 2013: 40)¹⁴³. A partir de *Las moscas* podemos comprender el significado de las moscas en esta frase. Para Tía, las moscas, como en la obra de Sartre, son un símbolo de hostilidad, de venganza y de pecado. Lo diferente es que, en *Rana*, significan el pecado de matar a los niños, mientras en la novela de Sartre significan el pecado de matar a sus propios padres. Frente a su cargo en el Ejército y su esposa embarazada de siete meses, Renacuajo elige el primero y anima a Wang Renmei a abortar. Su opción es la causa directa de la muerte de su mujer y el niño. Debía haber elegido luchar por proteger a su familia, sólo así podría haber salvado la vida de los dos. Así que resulta inútil y absurda la llamada «expiación del pecado», porque este sentimiento es igual al remordimiento. El arrepentimiento no ayuda a solucionar los problemas ni a cambiar la realidad. Con el arrepentimiento nadie puede salvar la vida de los que han muerto. En *Las manos sucias*, el tema es la relación de la política y la moral, es decir, el objetivo y el método para alcanzarlo. Hoederer es un dirigente a quien solo le importa el objetivo -para lograr el objetivo no importa que tenga las manos sucias-.

Esta idea es precisamente la idea del comentario de Renacuajo sobre la planificación familiar: «En los últimos veinte años, nosotros, los chinos, hemos aplicado muchas medidas para controlar un brusco aumento de la población» (Mo,

¹⁴³ En chino: 现在, 现在它妈的苍蝇跟着我飞。

2013: 173)¹⁴⁴. Es uno de los argumentos sostenidos por los que apoyan a esta política. Otro elemento importante es el de «una política inmutable se convierte en una modificable según las circunstancias», lo que ocurre en China también. «Una política modificable» se ha convertido en una razón aceptable en China. Desde la economía planificada de los años sesenta hasta la Reforma y Apertura, desde la Revolución Cultural hasta la planificación familiar, el gobierno explicaba los cambios de política con este término de «modificable». Incluso se dice que el marxismo realizado en China es un marxismo adaptado a las circunstancias de este país.

Con la palabra «modificable» todos los cambios de políticas, todos los hechos, incluso los hechos que parecen absurdos o paradójicos como los anteriores, son justificables. En el proceso de realización de las políticas, en vez de modificable, se utilizaba «inmutable». Esta es la ironía que revela la esencia de la clase del poder. Esto de «modificable» es una idea compartida por el gobierno y mucha gente. En *Rana*, Mo Yan expresa esta emoción del pueblo con una frase así: «Pero aparte de obedecer, ¿qué remedio tenemos si el gobierno se decide a realizar una política?» (Mo, 2009b: 124)¹⁴⁵.

La cita a las obras de Sartre es importante porque es donde se ocultan las opiniones de Mo Yan. Curiosamente, Renacuajo debería haber leído estas obras (si no, no podría citarlas) pero se comporta como Electra y apoya a Hoederer. No se sabe si esta es elección suya después de comprender estas obras o no. Sea como sea, con la cita a Sartre, es obvio que *Rana* no es una obra simplemente literaria: además de tener un contexto político e histórico en los argumentos, consta de opiniones o tendencias políticas del autor.

¹⁴⁴ En chino: 在过去的二十多年里，中国人用一种极端的方式终于控制了人口暴增的局面。

¹⁴⁵ [Traducción de la autora] En chino: 但国家要办的事，小民岂能违抗。

IV.5.4 El restaurante Don Quijote

En el cuarto capítulo de *Rana*, aparece un restaurante que se llama Don Quijote. Así lo comenta Renacuajo: «Es un hecho quijotesco abrir un restaurante y llamarle Don Quijote en esta zona donde se reúne lo moderno y lo tradicional» (Mo, 2013: 272)¹⁴⁶. En el restaurante los camareros hablan imitando la novela cervantina (en chino, claro), los menús se traducen a varios idiomas y los platos tienen nombres exóticos. Li Shou fue quien abrió este restaurante.

Todo el mundo sabe que Don Quijote es el protagonista de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. El primer tomo salió en el año 1605 y el segundo, en 1615. Don Quijote estaba fascinado con las novelas de caballerías y decidió hacer lo que hicieron los caballeros. Confundió el molino de viento con un gigante con el que luchó y se imaginó que tenía una dama que se llamaba Dulcinea. Desde el punto de vista de mucha gente, este caballero, en cierta medida, es un pobre hombre y loco.

En una entrevista, Mo Yan afirma que elige el nombre «Don Quijote» a propósito:

La China de hoy está llena de xenofilia, por ejemplo, introducir la literatura clásica occidental al servicio del comercio, [en este caso el restaurante que se llama Don Quijote] es una ironía. Además, relacionar al frustrado Chen Bi con un personaje como Don Quijote es más irónico (Mo, 18 de octubre de 2012)¹⁴⁷.

Estas palabras confirman que la aparición de Don Quijote en *Rana* no es una casualidad. En primer lugar, la ironía en *Rana* coincide con la característica paródica de Cervantes (Urbina, 1990: 243). En segundo lugar, la figura de Don Quijote coincide con unos personajes en *Rana*. Chen Bi, después de perder a su esposa y a la hija mayor, se volvió loco y vivía como un mendigo. En el restaurante «Don Quijote»

¹⁴⁶ En chino: 他在这土洋混杂之处开这样一家“唐吉诃德”本身就是一种唐吉诃德的行为。

¹⁴⁷ [Traducción de la autora] En chino: 当下中国这种盲目的崇洋媚外体现在生活的各个方面,把西方经典文学也拉进来为我们的商业服务,这就是一种很荒诞的讽刺。而且堂吉诃德这样的人物,竟然也跟穷途潦倒的陈鼻联系在一起,讽刺的意味就更加强烈了。

se disfrazaba del caballero Don Quijote para ganarse la vida. Mo Yan pone estos dos personajes juntos para ironizar sobre el fenómeno de xenofilia en China (Li Shou no sabe nada de literatura occidental y pone un nombre sacado de una obra clásica occidental solo para llamar la atención de los clientes; y los clientes, quizá, eligen este restaurante porque su nombre suena exótico y de estilo sublime) y la pobre vida de Chen Bi, quien es víctima tanto de la planificación familiar como de la Reforma y Apertura.

Aunque el escritor ha confirmado el significado de este elemento en la obra, a nuestro juicio, también se puede relacionar la figura de Don Quijote con Renacuajo y Tía. Don Quijote es un personaje que tiene el coraje de realizar un sueño. No está satisfecho con la realidad, pero no sabe dónde se encuentran los problemas ni las soluciones. Eso es lo que se quiere expresar con «hecho quijotesco» en *Rana*. Abrir un restaurante de comida occidental y además llamarlo Don Quijote en el distrito Dongbei de Gaomi, que es un pueblo de China, es un hecho descabellado. ¿Los habitantes allí, los cuales son, en su mayoría, campesinos, saben quién es Don Quijote? ¿El dueño del restaurante y los clientes conocen esta obra clásica occidental? El hecho de abrir un restaurante es solo la superficie. Tal y como ya hemos visto, ya sabemos que Mo Yan siempre esconde profundamente sus ideas a través de metáforas. A los que se está refiriendo es a Renacuajo y a Tía, o sea, a sí mismo, de los que indica antes del comienzo de la novela -«los miles y miles de lectores que nacieron en la época de la planificación familiar y los que la vivieron en primera persona»-. Ellos son como Don Quijote, y sus hechos son quijotescos. Vivieron en la época de la planificación familiar y viven esta época donde estamos, incluso algunos sufrieron como Renacuajo y Tía, pero no tienen nada más que arrepentimiento. Con esta experiencia, deberían notar los problemas en la sociedad, pero piensan como Renacuajo: «Esto significaba que no era la sociedad quien tenía un problema, sino yo» (Mo, 2013: 291)¹⁴⁸. Este es el pretexto con que se consuela Renacuajo al sentir «ansiedad, pesadumbre y tristeza»¹⁴⁹ por el asunto de la madre de alquiler mientras

¹⁴⁸ En chino: 不是社会出了问题, 而是我自己出现了问题。

¹⁴⁹ En chino: 痛苦, 烦恼, 焦虑不安。

ve que «toda la gente apreciaba con pasión la procreación» (Mo, 2013: 291)¹⁵⁰.

Así que la alusión a Don Quijote sirve tanto para la configuración de los personajes como para los comentarios del escritor.

En conclusión, son diversas las intertextualidades en las obras de Mo. Hay intertextualidades tanto de la cultura china como de las culturas ajenas. En las nuevas obras como *Rana* y *Esperar a Moisés*¹⁵¹, Mo intentaba escribir de una manera diferente de la de las novelas anteriores: utiliza más recursos importados a China para enseñar el apuro o el dilema donde se encuentran la cultura popular y tradicional china, el pueblo y la sociedad. Esta decisión es inevitable, porque por la política de Apertura y Reforma entraron las culturas y los productos muy diferentes a los de China. Para reflejar y criticar a la sociedad y a la gente que están frente a los choques culturales constantes, el escritor tiene que adoptar estos elementos exóticos, los cuales se van convirtiendo en partes de la sociedad local y del discurso común de la sociedad. Por lo tanto, estos elementos intertextuales tienen su función literaria, es decir, para realizar «the reality effect»¹⁵² propuesto por Barthes.

En cierta medida, los elementos intertextuales tienen función política. Son

¹⁵⁰ En chino: 人们都在用最大的热情歌颂着生育。

¹⁵¹ Es la última obra de Mo, publicada en el número 1 de 2018 de la revista *Octubre* (en chino: 《十月》). Es un cuento sobre un vecino de Mo en Gaomi. El padre del personaje principal se llama Pedro y fue criticado en la Revolución Cultural por su fiel creencia en el cristianismo. El personaje principal rechazó la religión de su padre en dicha Revolución, tuvo éxito económico en los primeros días de la política de Apertura y Reforma, fracasó por problemas de negocio y desapareció del pueblo durante mucho tiempo. Después de muchos años, volvió al pueblo como creyente del cristianismo con el nuevo nombre de Moisés. Su mujer, quien llevaba muchos años esperándolo, daba apoyo a todas las actividades (por ejemplo, reuniones con otros creyentes) que él organizaba en casa, mientras sus hijos pensaban que él estaba loco y no creía las palabras del personaje principal (Mo, 2018). Esta intertextualidad también es muy interesante y merece la pena investigarla en un trabajo aparte. La mencionamos aquí solo para apoyar la conclusión de que Mo empieza a dirigir su mirada a los recursos no chinos.

¹⁵² Según *Oxfordreference*, reality-effect se refiere a «the small details of person, place, and action that while contributing little or nothing to the narrative, give the story its atmosphere, making it feel real». En *The Reality Effect*, Barthes afirmó que «the very absence of the signified, to the advantage of the referent alone, becomes the very signifier to realism: the reality effect is produced, the basis of that unavowed verisimilitude which forms the aesthetic of all the standard works of modernity» (Barthes, 1989: 148). Para Barthes, «no analysis of a text can be considered complete if it does not take these seemingly insignificant details into account» (Oxfordreference.com).

ejemplos de lo político en la obra literaria. Aparte de la función de configurar a los personajes, tienen una función imprescindible: el autor oculta sus opiniones o tendencia política en ellos. O, mejor dicho, no son sus ideas políticas, sino las ideas que quiere expresar. Es una estrategia para proteger al escritor mismo y también es un juego hecho por Mo para los lectores, para que éstos intuyan, deduzcan y encuentren las ideas del escritor escondidas detrás de todas las intertextualidades. Principalmente, las ideas que quiere expresar son como las de otras obras: la crítica a la hipocresía de la política, la crítica a la ignorancia del pueblo y la rebeldía frente al discurso dominante. En palabras más concretas, es la prioridad de la naturaleza y los valores compartidos por todo ser humano sobre los conflictos históricos y políticos. De esta manera, estos detalles sirven como uno de los vínculos entre lo literario y lo político en esta obra.

IV.6 Los conflictos en las obras

Según Sartre, «la toma de conciencia del intelectual no es más que el descubrimiento de [...] los conflictos de clase»:

Producto de sociedades desgarradas, el intelectual da testimonio porque ha interiorizado el desgarramiento. Es, por tanto, un producto histórico. Ninguna sociedad puede quejarse, en este sentido, de sus intelectuales sin autoacusarse, ya que no tiene más que los que ella misma ha segregado (Apud. Castellet, 1976: 16).

Ya que las historias de las obras de Mo se ambientan en un lapso muy largo -desde el final de la Dinastía Qing hasta el siglo XXI-, es inevitable que en las obras aparezcan los conflictos históricos, *v.gr.* los conflictos entre diferentes pueblos o, como dijeron los marxistas, entre diferentes fuerzas productivas, lo cual puede ser una de las pruebas de que Mo no es un escritor propagandístico. Aparte de enseñar dichos conflictos, lo que es la misión de un escritor realista, Mo se aprovecha de los cambios

de épocas para revelar los conflictos éticos y humanos, lo cual eleva las obras a un nivel del idealismo y profundiza el pensamiento (o el tema) que contienen las obras. En este apartado tomamos *Rana* como ejemplo para analizar conflictos más profundos que los conflictos políticos y militares, lo cual es una muestra del tercer nivel -el de la Historia humana, propuesto por Jameson- existente en las obras de Mo.

IV.6.1 Conflictos entre el contexto y el alma

En esta categoría, existen tres conflictos: entre la naturaleza humana y el interés económico, entre la naturaleza humana y el interés político, entre la naturaleza humana y la moral.

IV.6.1.1 El conflicto entre la naturaleza humana y el interés económico

El conflicto entre la naturaleza humana y el interés económico se concentra en la época de la Reforma y Apertura. Entra en la época de la Reforma y Apertura desde el capítulo cuarto de *Rana*. La política de Reforma y Apertura, propuesta por Deng Xiaoping, se refiere a reformar la estructura de la economía (por ejemplo, sustituir la economía planificada por la economía de mercado, permitir la inversión del capital extranjero, etc.) y abrir el mercado de China a los extranjeros para desarrollar la economía nacional. En la obra no indica un año concreto, sólo dice que es abril, y es una época en la que «estamos libres, si tienes dinero, puedes hacer lo que quieras, bueno, lo que quieras que sea legal» (Mo, 2010: 216)¹⁵³. El país experimentó cambios tremendos: se pueden solucionar todos los problemas con dinero, incluso la vida se convierte en una mercancía. Una prueba es el caso de las madres de alquiler representado por el personaje de Chen Mei.

Para el autor, el país, después de la Reforma y Apertura, se convirtió en una tierra

¹⁵³ En chino: 现在，都自由了，只要有钱，想干什么就可以干什么啦，只要不犯法就行。

así: «[se] puede hacer lo que [se] quiera si [se] tiene dinero» y

[Todos] Estaban vendiendo su cuerpo. El enano estaba vendiendo su escasa altura, el gigante estaba vendiendo su excesiva altura y Chen Bi estaba vendiendo su nariz gigante (Mo, 2010: 276)¹⁵⁴.

En las partes posteriores insinúa que «lo que [se] quiera» incluye negociar con la vida y los bebés. El lucro es el único objetivo de la sociedad, olvidando los valores -bondad, compasión, amor, etc.-. Renacuajo quería reflexionar pero sacó la conclusión de que «no era la sociedad quien tenía un problema, sino yo» (Mo, 2010: 291). Con esta frase el autor quiere decir que sí es la sociedad quien tenía problema y debemos reflexionar. Se puede considerar que este es el efecto secundario de la política de la Reforma y Apertura y, en esencia, es un conflicto entre el buen lado de la naturaleza humana y la política, pero es el interés económico el que despierta la oscuridad del ser humano. Por ello, en cierta medida, es razonable ponerlo en esta subcategoría.

IV.6.1.2 El conflicto entre la naturaleza humana y el interés político

En *Rana*, como en muchas otras obras de Mo, la narración se desarrolla al hilo de este conflicto. Por ejemplo, en *Rana* no describe la Guerra Civil detalladamente, sólo la toma como una condición oculta que inspira el argumento. Después de ser conocida y reconocida como una ginecóloga por asistir a la madre de Chen Bi utilizando el nuevo método de asistir, Tía tuvo un novio, que fue piloto. Después de la Guerra Civil este chico fue a Taiwán atravesando el estrecho en avión. Debido a la rebelión del chico, Tía fue investigada. Posteriormente, llegaron los panfletos de Taiwán con una foto de este chico casado con una cantante. Tía sintió vergüenza y se enfadó con la colega que le hizo una broma con este tema. No dejó de sufrir este «escándalo» hasta el año 1961. Este es un ejemplo de cómo la política despierta la oscuridad en el corazón de los personajes.

¹⁵⁴ En chino: 他们都是在出卖身体啊。侏儒出卖他的矮，巨人出卖他的高，陈鼻出卖他的大鼻子。

El autor describe detalladamente una escena de reunión de crítica en la Revolución Cultural. Como hemos comentado en el apartado de la Introducción de este trabajo, en la traducción al español el traductor deja esta parte sin traducir, lo que vamos a investigar en el apartado dedicado al análisis de las traducciones. Los argumentos relacionados con la Revolución Cultural son un ejemplo, así que los expondré para que se entienda mejor. Tía fue calumniada y criticada por su colega con quien había discutido y peleado debido al asunto del panfleto. En el comienzo de la Revolución, Tía acusó a su jefe, quien le había protegido en el conflicto con su colega. La Revolución Cultural deforma a Tía y le hace que se olvide de lo que es la honestidad y la justicia. Es cómo deforma la política el alma del ser humano. Ella acusó al jefe para mostrar su fidelidad al Partido. No solo ella, sino todo el mundo se volvió loco en este movimiento: El padre y el hijo se acusaron, el marido y la esposa desconfiaron el uno del otro. Se acusaron mutuamente, o bien como venganza, o bien para protegerse a sí mismos. Esta parte es importante porque estimula la oscuridad del ser humano en este pueblo, sea por miedo o por ignorancia, que es una de las cosas que quería revelarnos el escritor con su obra. Como la descripción en la obra, «con un sonido extraño el hielo del lago se rompió. Mucha gente se cayó en el lago» (Mo, 2009b: 128)¹⁵⁵. La política, como el lago de invierno, inundó a la gente.

Aparte de la desesperanza y la decepción del ser humano, el autor propone también la victoria del ser humano frente a la política. En la primera asistencia al parto, Tía se sentía «una pura alegría humanista» y se olvidó de «las luchas de las clases y las diferencias sociales» (Mo, 2013: 33)¹⁵⁶. En este caso, la bondad triunfa sobre la política. Más adelante, en la época de la Reforma y Apertura, «toda la gente apreciaba con pasión la procreación, esperaba la procreación, felicitaba a la procreación» (Mo, 2013: 291)¹⁵⁷, que es un deseo morboso y deformado de la vida. En este caso, no es un triunfo del ser humano; sino que, son la política y las malas costumbres, las que lo deforman.

¹⁵⁵ [Traducción de la autora] En chino: 只听到湖面上发出一阵怪响, 冰层塌裂, 许多人, 落到冰水中。

¹⁵⁶ En chino: 忘记阶级和阶级斗争。

¹⁵⁷ En chino: 人们都在用最大的热情歌颂着生育, 期盼着生育, 庆贺着生育 [...]。

La lucha entre la política y la naturaleza humana va conectando toda la narración. La naturaleza humana incluye las oscuridades y las luminosidades del ser humano. En este caso, se destaca la luminosidad -el respeto a la vida, el amor, la bondad, etc.-. Este conflicto es un proceso en que la política viola los primitivos deseos del ser humano y despierta las oscuridades. Como indica Mo Yan en la entrevista de *China Daily*:

La crueldad es una naturaleza oculta compartida por todos los seres humanos. En nombre del mandato del imperio o de la revolución, se convertirá en un pretexto de pública atrocidad y todas las personas que realizan esta crueldad se convertirán en héroes, recibiendo alabanzas, flores y decoraciones (Mo, 12 de octubre de 2012)¹⁵⁸.

En el caso de *Rana*, la política ofrece una excusa a las oscuridades de la naturaleza humana. Entonces, la pregunta es: ¿Para qué sirve la política? ¿Para ofrecer un pretexto para la crueldad o para «separar los obstáculos que podrían impedir el desarrollo de la naturaleza humana»? En ninguna entrevista Mo Yan ha dicho nada sobre este tema. Pero como una obra realista, esta novela debería no solo revelar la realidad, sino también proponer el cambio, porque «el escritor comprometido sabe que revelar es cambiar» (Sartre, 1969: 14). A través de este conflicto el autor conecta la política y la literatura: la política es un elemento imprescindible de la literatura y la literatura propone reflexión y cambios a la política.

IV.6.1.3 El conflicto entre la naturaleza humana y la moral

El conflicto entre la naturaleza humana y la moral es otro conflicto más común en todas las obras artísticas. La moral puede representar la bondad y a veces unos valores morales antiguos pueden referirse a las malas costumbres de una nación. En *Rana*,

¹⁵⁸ [Traducción de la autora] En chino: 残酷是所有的人类都具有的一种隐藏的本性，只要它以光明正大的名义，用皇帝的命令或者用革命的名义来下达或者执行，它就会变成一种公开的暴行的借口，每个暴行的制造者都会变成英雄一样，受到欢迎，得到鲜花和勋章。

existen ambos tipos.

En el primer caso, podemos poner ejemplos como la moral profesional de Tía y su tarea en la realidad. Como médica, tendría que salvar las vidas y respetarlas, mientras su fidelidad al Partido le requería matar vidas. La consecuencia directa de este conflicto es su arrepentimiento después de ser rodeada y perseguida por las ranas en la noche de la jubilación. El llanto de las ranas despierta la misericordia de Tía y le obliga a afrontar los crímenes que ha cometido teniendo como pretexto la revolución. En este caso, la moral se corresponde con la bondad, que fue derrotada por el miedo a la política y la cobardía de Tía.

Pero la moral, como es regulada por el hombre, en determinada época podía representar unas malas costumbres. Desde hace tiempo el confucianismo imponía los valores al pueblo chino. Los estudios de confucianismo abogaban por la importancia de los descendientes. «Hay tres tipos de violencias de los hijos a los padres, de las cuales la más grave es no tener descendientes»¹⁵⁹ es un apotegma de este estudio. Sólo el varón era considerado como descendiente porque heredaba el apellido de sus padres. Esta idea estaba arraigada en los pueblos, por lo que, perseguían que la mujer tuviera muchos niños para que hubiera más varones en la familia. La naturaleza humana fue deformada por esta idea sin que la gente lo notara. Pues en *Rana* esta «moral» venció a la naturaleza de la mayor parte de los personajes en la novela, de hecho, de la mayor parte de los chinos. Igualmente, la «moral» impuesta por la revolución y las autoridades como definición de clases y fidelidad al Partido es una deformación de la naturaleza humana. Venció a la naturaleza primitiva de los personajes -a su bondad, compasión, confianza, coraje-, y su desaparición cuestiona a la llamada «moral».

¹⁵⁹ De *Meng Zi*. Las tres violencias de los hijos son a) no detener a los padres cuando quieren hacer algo amoral; b) no ganar dinero para mantener a la familia cuando los padres no pueden trabajar; y la última, c) no tener descendientes. [Traducción de la autora] En chino: 不孝有三，无后为大。

IV.6.2 Conflictos en el interior del ser humano

En esta categoría, el conflicto se corresponde con la lucha entre la bondad y la maldad del ser humano, es decir, entre la luz y la oscuridad de la naturaleza humana. Las primeras dos categorías sirven para este conflicto, porque sea la política o la economía, el contexto es sólo el catalizador para despertar la oscuridad de la naturaleza humana. Al fin y al cabo, la lucha de una persona es consigo misma, es decir, es el ser humano el que se combate a sí mismo. Este es el significado del «laboratorio del alma» de Mo Yan y «la concepción que el hombre tiene de sí mismo» de Sartre.

El crítico chino Lu Xun dijo: «la tragedia es mostrar a la gente la destrucción de lo valioso de la vida» (Lu, Xun, 2005)¹⁶⁰. Así en *Rana* Mo Yan muestra cómo lo valioso fue derrotado por lo oscuro. Como indica la investigación en el apartado IV.5 dedicado a los elementos intertextuales, en los personajes convergen las oscuridades del ser humano: cobardía, hipocresía, celos, codicia, ignorancia, ira, etc. En la mayor parte de la novela, son estas cosas las que ocupan la escena. Resulta interesante que, el autor, dejará un final abierto.

El caso de Renacuajo es una prueba importante. Él no quería dejar el cargo por el segundo niño de Wang Renmei (su primera esposa). Él no admitió su culpa por la muerte de Wang Renmei hasta antes del nacimiento del niño de la madre de alquiler, aunque con este reconocimiento del crimen comete otro crimen. Pero sea como sea, en el momento de reflexionar y admitir su culpa, Renacuajo dejó su cobardía e hipocresía. El daño hecho por él a Chen Mei es debido a la ignorancia del protagonista. En el caso de Tía ocurre lo mismo. Afrontó su crimen y quería compensarlo, y es la razón por la que se casó con el artesano Hao Dashou y tomaba a los muñecos de arcilla como los niños que había asistido a abortar. De esta manera quería dar vida a los niños abortados.

El arrepentimiento y remordimiento de estos dos personajes no acabaron hasta el nacimiento del hijo de Renacuajo. Para compensar a Wang Renmei, Renacuajo aceptó

¹⁶⁰ [Traducción de la autora] En chino: 悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看。

a este niño y Tía mintió afirmando que el niño era de Renacuajo y Leoncita. Los dos se engañaron a sí mismos y a los demás: al final de la obra teatral, Tía «se murió» una vez su crimen había sido limpiado, y Renacuajo mintió al decir que Leoncita podía dar de mamar a su niño abundantemente. Pensaban que así compensarían a Wang Renmei y a todos los muertos por su culpa. Cayeron en la trampa de la ignorancia por el deseo de corregir sus errores. En este punto, Tía y Renacuajo representan a las personas que le faltan el respeto a la vida. La experimentación mencionada de Mo Yan es para ver en la historia cómo actúan los individuos frente a los acontecimientos que no pueden cambiar y de qué manera viven y sobreviven. Además de cumplir esta tarea, la obra también crítica las deficiencias arraigadas en la personalidad de la nación china.

En resumen, los factores contextuales son testigos del desarrollo de este país. Son también los catalizadores de los cambios de los personajes. Los cambios de época y los conflictos en los diferentes períodos traen más conflictos. Frente a los golpes de la época, los personajes tienen diferentes actitudes. En los períodos anteriores de la Reforma y Apertura, llama la atención el conflicto entre el ser humano (la naturaleza y la vida) y la política y la moral, entre dos países. Estos conflictos despiertan la luminosidad; y, sobre todo, la oscuridad del ser humano. Desde el cuarto capítulo, el conflicto principal cambia hacia el conflicto entre la moral y el interés económico; y, sobre todo, en el interior de los personajes. Esto trae el nuevo choque al escenario, al mismo tiempo que sirve para la reflexión sobre los choques anteriores que parecen ya desaparecidos y para que reflexionen sobre sí mismos los personajes y los lectores. Con las descripciones realistas y los conflictos la obra intenta realizar su función social.

Los conflictos mencionados arriba son los temas más comunes en el mundo literario y el filosófico, porque son los más importantes para que entendamos mejor la esencia del ser humano, es decir, son temas humanistas. Aunque en el análisis de los conflictos nos limitamos a coger ejemplos en *Rana*, en las otras obras de Mo estos

temas aparecen con mucha frecuencia. De hecho, son los que contienen los pensamientos del escritor y son los que elevan el nivel de las obras de Mo al nivel del humanismo.

En el caso del conflicto entre la naturaleza humana y el interés económico, una manera más directa para revelar este conflicto es la transformación y deshumanización del ser humano, por ejemplo, en *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin. Aparte de hacer crítica a través de las bocas de los personajes en *Rana*, Mo hace las mismas críticas en sus otras obras como en *Grandes pechos, amplias caderas* -en la que la Vieja Jin con una teta sola y Wang Yinzhi son la encarnación del fetichismo por el dinero- y en *La vida y la muerte me están desgastando*. Incluso escribió una novela -*La república del vino*- solamente dedicada a la crítica de la deshumanización del ser humano frente al impulso económico. Este conflicto apareció desde hace poco, en palabras concretas, desde la política de Apertura y Reforma, cuando la economía de China empezó a crecer a alta velocidad y entraron productos, culturas e ideas de los países de economía mercantil. Desgraciada e irónicamente, el pueblo de este país, que era comunista tan «fiel», adoptó rápidamente los costumbres e ideas traídas por el mercado libre. El autor, como un hombre que ha vivido estos cambios, muestra su preocupación a sus compatriotas y al ser humano, ya que dicho conflicto es un fenómeno general en el mundo.

Obviamente, Mo está contra al fetichismo traído por la economía mercantil, pero eso no significa que él esté de acuerdo con la economía planificada ni con las políticas del Partido. En sus obras, la deshumanización más horrible es la causada por la política. Para él, la política, la moral y la economía, como cosas impuestas por la sociedad al ser humano, son los motivos principales de la «degeneración» del ser humano y por los cuales la gente se aleja de su «raíz», es decir, la voluntad y la bondad innatas del ser humano. A través de estos conflictos, llega al tema más profundo y al tema, en definitiva, eterno: la oscuridad y la bondad del ser humano. De esta manera, sus escrituras se convierten en una lupa con la cual el escritor y los lectores pueden revisar al ser humano, o sea, a sí mismos. Así que las obras de Mo no se limitan a ser parte de la literatura china, ni mucho menos a la literatura del

partidismo, sino que son parte de la literatura universal, que puede contemplar y entender todo el mundo porque contiene valores y conflictos compartidos por todo ser humano. Con estos temas presentados en sus obras, Mo consigue ser un escritor humanista y expresar su idealismo, de una manera realista, a todo el mundo.

Capítulo V Después de la creación de las obras literarias

Una vez que han terminado las obras artísticas, los artistas no pueden influir en sus propias obras como ya hicieron en el proceso de creación. Intervenciones por varias partes hacen que los artistas dejen de ser los únicos que pueden modificar las obras. Como defiende la Escuela de Frankfurt, «literature may be an artefact, a product of social consciousness, a world vision; It is also an industry» (Eagleton, 2006: 28). Desde este punto de vista, a las editoriales, traductores, lectores y la sociedad el autor ha de ceder el derecho de modificar e interpretar la obra. Ésta no pertenece solo a su creador, aunque éste tiene toda la autoridad a la hora de interpretar las obras. Inevitablemente, la política también se mete en este juego de interpretación, en el cual lleva tiempo intentando vigilar o aprovecharse del arte. Como las obras artísticas «integra útilmente el mercado de producción, consumo y circulación», está «destinada a ser producción y reproducción ideológica» (Apud. Sánchez Trigueros, 1996: 14). De hecho, como dijo Alonso,

Su significado [de las obras artísticas] deja de ser propiedad del autor desde el momento en que la sociedad se apodera de ella, pudiéndola convertir en símbolo de algo completamente ajeno a la voluntad originaria de su creador (Alonso, 2014: 85).

Este apartado, con el objetivo de investigar cómo se influyen mutuamente la literatura y la política, se dedica a la investigación de los elementos que intervienen y de los poderes en el proceso de publicar las obras, los cuales influyen en la presentación e interpretación de las obras literarias escritas por Mo Yan. Tomando la sociedad como «punto de llegada», como dijo Castellet (Apud. Sánchez Trigueros, 1996: 22), partimos desde la perspectiva sociológica para averiguar no solo las intervenciones directas ejecutadas por la política, la censura, por ejemplo, sino también el «efecto de lo real», es decir, los efectos de las obras artísticas sobre la sociedad (Sánchez Trigueros, 1996: 22; Casanova, 2001: 252).

V.1 Censura

La primera intervención que vamos a analizar es la censura, que es una influencia directa ejecutada por la sociopolítica. Como es sabido, la palabra «censura» viene del latín *censūra*, tiene el significado original de «examen». Se refiere al

conjunto de actuaciones de las instituciones del Estado, grupos de hecho capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor -con anterioridad a su publicación- supresiones o modificaciones diversas, contra la voluntad o el beneplácito del autor (Ayuso de Vicente, 1997: 58).

Es una manera de controlar del Estado tanto al arte como a la ciencia. De hecho, este concepto se puede remontar a la Grecia antigua. En *La República*, Platón, a través del debate de Sócrates, plantea el concepto primitivo de censura:

Debemos, pues, según parece, vigilar ante todo a los forjadores de mitos y aceptar los creados por ellos cuando estén bien y rechazarlos cuando no; y convencer a las madres y ayas para que cuenten a los niños los mitos autorizados [...] (Platón, 1999: 156).

El hecho de «vigilar» sirve para que los niños no «escuchen cualesquiera mitos, [...] que den cabida en su espíritu a ideas generalmente opuestas a las que creemos necesario que tengan inculcadas al llegar mayores», para tener los ciudadanos adecuados del estado perfecto (Platón, 1999: 155-156).

Como dijo Marcuse,

Art can not change the world, but it can contribute to changing the consciousness and drives of the men and women who could change the world (Marcuse, 1977: 32).

Los gobernantes tanto de China como de Occidente se dan cuenta del potencial de «cambio» que contiene el arte y utilizan diferentes maneras para realizar el control sobre éste. Aunque Platón propuso la idea de «examinar» las obras artísticas, esta propuesta nunca ha sido realizada en la Antigua Grecia. Sin embargo, en la época del

imperio romano, los autores «fueron sometidos al control de examinadores públicos encargados de admitir o rechazar sus obras» (Ayuso de Vicente, 1997: 58). Más tarde, en la Edad Media, la aparición de la imprenta no solo facilitaba la circulación de las obras artísticas sino también facilitaba la realización de la censura. En el caso de España, desde el Siglo de Oro hasta el período del franquismo, y de la forma general, la censura se ha mantenido, presente en la historia.

En China, el primer Emperador, Qin Shi Huang (260 a. C.-210 a. C.) ordenó destruir los clásicos de otras escuelas aparte del Legalismo¹⁶¹. Sólo guardaba la Historia de Qin y los libros sobre agricultura, tecnología, medicina y adivinación. En el año 212 a. C., mató a los letrados confucianos, porque éstos se oponían a que el Emperador persiguiera la inmortalidad corporal, por cuanto tomaba «medicamentos» hechos por los alquimistas taoístas.

Posteriormente, los nazis y soviéticos también aplicaban la censura, no solo al arte sino también a la prensa y a muchos otros documentos. En la URSS, de acuerdo con la necesidad del control del Partido al arte, inclinaron la teoría literaria crítica marxista al extremo político y mecánico para que el arte sirviera al Partido, de donde viene el concepto de partidismo y, más adelante, de realismo socialista.

Por la relación con la URSS, el Partido Comunista de China también aplicaba varios métodos para realizar el control al arte. Como hemos analizado en los apartados anteriores, dichos métodos incluyen proponer diferentes doctrinas como «el realismo revolucionario» y «el romanticismo revolucionario», a la creación artística, administrar a través de la Asociación de Escritores Chinos y sólo estrenar las óperas revolucionarias, etc. Aunque después de los años ochenta las políticas culturales eran menos rígidas, todavía existía censura tanto del arte como de la prensa. Mo, por las agudas críticas en sus obras, sufrió la censura varias veces. *Las baladas del ajo* fue

¹⁶¹ El Legalismo es una escuela filosófica china que insiste en aplicar las leyes estrictamente. Sus principales representantes fueron Shang Yang y Han Fei (o Han Fei Zi). Han Fei propuso tres conceptos importantes: el sistema legal (法), la estratagema política (术) y la autoridad (势). Estos tres conceptos sirven para consolidar la monarquía, por lo cual el Legalismo fue apreciado por Qin Shi Huang, el primer emperador chino que unificó las medidas, la escritura y estatalizó las dimensiones de las carreteras oficiales.

censurada durante ocho años por motivo de la crítica directa a la burocracia y el hecho de proponer al pueblo el derecho a levantarse a la hora de enfrentarse a la injusticia. Otro caso es *Grandes pechos, amplias caderas*, cuya publicación fue parada por el escritor «por el estrés político y la presión de la opinión pública» (Ye, 2008: 319-324).

Tomamos el caso de *Grandes pechos, amplias caderas* como ejemplo. Esta novela fue publicada en el año 1996 en el n.1 de la revista *Master* (o *Da Jia*)¹⁶². Con esta obra Mo ganó el Premio Da Jia de Literatura, un premio otorgado por dicha revista. En el mismo año, The Writers Publishing House¹⁶³ publicó esta obra y la segunda versión salió siete años después, publicada por China Workers Publishing House. Entre el año 2010 y 2017, la novela fue impresa por cinco editoriales¹⁶⁴ en seis versiones, cinco de las cuales salieron entre 2010 y 2012.

Según los documentos e investigaciones realizadas, podemos saber que esta obra causó mucha polémica. El Comité del Premio Da Jia valoró mucho esta obra:

Con abundantes imaginaciones y pinceladas, el escritor narra un cuento legendario de la China de más de hace cien años, en el cual no aparece ningún suceso verídico en concreto. Aun así, de manera profunda, expresa la memoria de la vida sobre los sufrimientos y la vitalidad de la gente frente a los desastres y dificultades. [...] Aprecio la pasión de Mo mantenida en esta obra como siempre, la cual tiene brillo de oro. En dicha pasión contiene el punto de vista amplio hacia la etnia, el ser humano y la sociedad. El amor expresado por los personajes femeninos, aunque es exagerado y deformado, tiene un significado profundo y

¹⁶² En chino: 《大家》(dà jiā).

¹⁶³ En chino: 作家出版社 (zuò jiā chū bǎn shè), una editorial de la Asociación de Escritores de China.

¹⁶⁴ Las editoriales y las versiones son: editorial del arte de octubre de Beijing (北京十月文艺出版社, běi jīng shí yuè wén yì chū bǎn shè, enero de 2010), editorial de literatura y arte de Shanghai (上海文艺出版社, shàng hǎi wén yì chū bǎn shè, junio y noviembre de 2012), (作家出版社, zuò jiā chū bǎn shè, octubre de 2012), editorial popular de Yunnan (云南人民出版社, yún nán rén mín chū bǎn shè, diciembre de 2012) y editorial del arte de Zhejiang (浙江文艺出版社, zhè jiāng wén yì chū bǎn shè, enero de 2017).

poético (Master, 1996)¹⁶⁵.

Todos los miembros del comité admitieron el éxito de esta obra en la narración neo-histórica, la figuración de los personajes, sobre todo la madre, y la búsqueda de la «raíz» del ser humano -el amor y el ánimo humano-. Ellos también previeron las polémicas que podía traer la obra: todos indicaron que al título le faltaba profundidad y podía causar ambigüedades que influirían en la valoración a esta novela (Master, 1996). En realidad, después del otorgamiento de este premio, muchos escritores dejaron comentarios contrarios:

Es una obra de «desfigurar la historia y denigrar la verdad». Es también «una obra traidora que reprocha, ironiza y maldice al Partido Comunista de China». [...] El escritor exagera el irracionalismo que está contra la moral, mientras concluye simplemente que la humanidad es «naturaleza bestial». Con lenguaje sucio, parodia y fragmentos eróticos, «crea un texto venenoso para contaminar el pensamiento de los jóvenes» (Zhang, 1996: 16-17)¹⁶⁶.

Críticas de este estilo son hechas por escritores como Peng Jingfeng, Xiao Rong, Wang Derong, etc., la mayoría de los cuales eran jefes de editoriales y vicepresidentes de las asociaciones de escritores en diferentes provincias. Obviamente, fueron estos motivos los que enfadaron o provocaron miedo al Partido: el lenguaje vulgar, las parodias, la narración neo-histórica diferente a la narración dominante. Las opiniones de estos escritores de alto cargo fueron, hasta cierto punto, insinuaciones de la censura que sucedería posteriormente.

Según el recuerdo de Mo, tuvo que hacer «crítica» a sí mismo en el Ejército.

¹⁶⁵ [Traducción de la autora] En chino: 作者以丰富的想象, 丰沛淋漓的笔触叙述出一个百年中国的大传奇。在这个传奇中没有任何具体的“事件的真实”, 但却深刻地表达了生命对苦难的记忆, 表达了人面对灾难和种种困境不屈的生命力。[...]我欣赏此作做保持的莫言一贯的泥沙俱下的激情, 这种激情中金子的闪光, 有对民族、人类、社会的宽阔的审视角度, 尤其众多的女性形象所投注的母子之爱, 这种爱经过变形、夸张, 但仍然是有深度的, 富有诗意的 [...]。

¹⁶⁶ [Traducción de la autora] En chino: [...]这是一部“歪曲历史、丑化现实”、“对中国共产党嘲讽诅咒的有害作品”, [...]作者极度渲染反人伦的非理性主义, 将人性简单归结为“兽性”, 以荒诞不经的调侃和肮脏的语言贩卖色情、性变态等丑恶形态, “放出一些有毒的东西来污染我们青少年的心灵” [...]。

Incluso le pidieron escribir a la editorial, para que ésta parara la publicación de esta novela y destruyera las copias hechas (Ye, 2008: 320-321). En este caso, el control fue realizado de otra manera: en la superficie, fue el escritor quien dejó la obra; pero en realidad, el escritor la dejó por presión política. De hecho, Mo salió del Ejército por las polémicas alrededor de esta obra. Aunque seguía trabajando en el régimen, no se puede negar su identidad como rebelde a éste. Sólo hasta después de que ganara el Premio Nobel, las editoriales pudieron volver a publicar esta novela con ciertas modificaciones.

En este caso, con los comentarios, podemos confirmar que tanto el lenguaje como el contenido de la obra son los motivos que provocan la censura. El lenguaje es vulgar, lo que se entendería por «contaminación de los jóvenes» y el tema que se trata -la naturaleza del ser humano, la emoción de una madre por todos sus niños- es superior a las luchas de clases subrayadas por el Partido. Eliminando o censurando los textos que pueden perjudicar el dominio del gobierno sobre el pueblo, la política controla con «mano visible» a la literatura.

Por la censura, la política influye no solo en la obra censurada sino también en la creación literaria que realiza el escritor posteriormente. En *Grandes pechos, amplias caderas* y *Las baladas del ajo*, Mo demuestra que es un verdadero rebelde al discurso dominante y al régimen. Critica al poder a su manera y, después de esta censura, se volvió cada vez más cuidadoso a la hora de expresar críticas en las obras. El lenguaje sigue siendo vulgar y dialectal, de hecho, es lo característico de Mo Yan, mientras el contenido está envuelto u oculto más delicadamente. En sus obras posteriores -*El suplicio del aroma de sándalo*, *La vida y la muerte me están desgastando*, *Rana* y unas novelas cortas publicada en el año 2017-, aparentemente, la crítica es menos aguda y frecuente como en las obras que han sufrido censura.

V.2 La edición del autor y de las editoriales

Según Escarpit,

[...] el librero, como el editor, corta, en la masa de los escritos que se le proponen, lo que mejor le parece para que lo consuma un público limitado (Escarpit, 1971: 73).

Pero él también admite la diferencia entre el editor y el librero:

La selección del librero difiere de la del editor, en el hecho de que el público del editor es un público teórico, y el del librero un público real que se manifiesta directamente, es decir, una clientela. [...] Dicho de otra forma, la selección que el editor hace de la literatura, mientras que la del librero crea jerarquías (Escarpit, 1971: 73).

La edición es otra manera de intervenir en la obra artística hecha. Puede ser que sea el mismo escritor o la editorial quien hace dichas modificaciones. Los motivos son variados, pueden ser tanto políticos como literarios. En este apartado, analizaremos las ediciones hechas de las obras de Mo, sobre todo en *Grandes pechos, amplias caderas*, para averiguar las decisiones tomadas por el escritor frente a la intervención política.

Como hemos comentado anteriormente, hay varias versiones de *Grandes pechos, amplias caderas*, la mayoría de las cuales salieron después de 2010. Tomamos la versión original, la publicada en el n.1 del año 1996 de la revista *Master*, y la versión modificada publicada en 2012 por The Writers Publishing House, que, según Mo, tiene el contenido añadido de más de ochenta mil caracteres.

Las modificaciones hechas pueden dividirse en tres tipos: 1) las relacionadas con descripciones «eróticas»; 2) las relacionadas con la política, las cuales sirven para evitar críticas más agudas y 3) las ediciones que suavizan las ironías para que la autoridad acepte las obras. En el siguiente análisis, ponemos los últimos dos tipos en la misma categoría -las ediciones relacionadas con la sociocrítica-.

V.2.1 Ediciones relacionadas con descripciones «eróticas»

En el principio de la obra hay un párrafo dedicado al sueño del Pastor Malory:

En el universo liso y aseado hay muchos cuerpos celestes que están moviéndose. Tienen brillos dulces y de color rosa. Algunos tienen forma de pechos y otros tienen forma de culo. Parece que se mueven al azar, pero, en realidad, siguen alguna norma de movimiento. Haciendo sonido de «Wah Wah» con varios tonos, cada uno está en su propio camino, pero a veces se chocan entre ellos. Contemplando la gran armonía, el Pastor Malory gritó, con lágrimas en los ojos: «¡Dios Todopoderoso! ¡El Señor único!» Se despertó por su propio grito (Mo, 1995: 12)¹⁶⁷.

Todo el párrafo citado fue eliminado en la versión de 2012. La frase que subrayamos fue uno de los motivos de la eliminación de todo el párrafo. En un primer vistazo los lectores creerían que la quitó el escritor por la descripción de las formas de los planetas, que podrían «contaminar a los jóvenes» (Zhang, 1996: 17). Pero bajo esta apariencia se esconde un significado más profundo. En primer lugar, insinúa que el origen de vida tiene que ver con «pechos y caderas», es decir, con el acto sexual. En segundo lugar, junto con toda la historia de la novela, quiere decir que la figura de la madre representa la naturaleza del ser humano, o sea, la «raíz». En último lugar, la parte subrayada indica un mundo que parece caótico, el cual, en realidad, es armónico donde coexisten muchos cuerpos celestes (individuales). Cada uno tiene su tono de sonido y modo de movimiento (opinión, idea), pero forma un mundo con «gran armonía». Obviamente, esto va en contra de las políticas culturales del Partido que hacen hincapié en las luchas de clases y eliminan las «malas hierbas del pensamiento» en los movimientos políticos. En este sentido, las palabras del principio de la novela son escandalosas para los conservadores. Por este motivo, Mo quitó esta parte en la

¹⁶⁷ [Traducción de la autora] En chino: 在光滑整洁的宇宙中，数不清的天梯穿梭般运行着。它们闪烁着温馨的粉红色光芒，有的呈乳房状，有的是屁股形。它们好像是随意运动，其实却遵循着各自的轨迹。吱吱哇哇，各唱各的调，横冲直闯，各走各的道。目睹着这伟大的和谐，马洛亚牧师热泪盈眶地高呼着：“至高无上的上帝，只有你，唯有你！”他被自己的喊叫声惊醒了。

versión de 2012.

Otro ejemplo son estas frases:

Ejemplo 1a. Shangguan Lu, con grandes pechos y amplias caderas, se estremeció bajo la dulce mirada de su suegra (Mo, 1995: 13)¹⁶⁸.

Frente a:

Ejemplo 1b. Shangguan Lu se estremeció bajo la dulce mirada de su suegra (Mo, 2012c: 5; Mo, 2012d: 19)¹⁶⁹.

Ejemplo 2a. Sus labios, que habían estado temblando como los de un bebé sobre una teta, se quedaron quietos (Mo, 1995: 14; Mo, 2012d: 26)¹⁷⁰.

Frente a:

Ejemplo 2b. Sus labios se quedaron quietos (Mo, 2012c: 9)¹⁷¹.

En el primer ejemplo, en la versión nueva Mo quita la expresión adjetiva subrayada -«con grandes pechos y amplias caderas»-, que es un eco del título del libro. En el segundo ejemplo, Mo quitó la descripción vívida -«como los de un bebé sobre una teta»- mientras que la traducción española mantiene la expresión del texto original.

Estos casos no contienen muchos matices políticos sino más bien morales. Por la arraigada influencia del confucianismo y las políticas culturales del Partido, el valor moral dominante en China es relativamente conservador. Cualquier contenido relacionado con el sexo o los órganos genitales es considerado como algo provocador o erótico. Este es uno de los motivos por los cuales se producen polémicas acerca de

¹⁶⁸ [Traducción de la autora] En chino: 在她的温柔目光注视下, 丰乳肥臀的上官鲁氏浑身颤抖。

¹⁶⁹ En chino: 在她的温柔目光注视下, 上官鲁氏浑身颤抖。

¹⁷⁰ En chino: 他的嘴唇突然停止了吃奶般的翕动。

¹⁷¹ [Traducción de la autora] En chino: 他的嘴唇突然停止了翕动。

esta obra. Por lo tanto, aquí Mo quitó esta expresión, priorizando la aceptación de más lectores a la necesidad literaria y estética.

V.2.2 Ediciones relacionadas con críticas sociopolíticas

Las ediciones relacionadas con las críticas son más numerosas. Mo toma dos estrategias para afrontar la censura: quitar las críticas directas y añadir críticas más escondidas.

El primer ejemplo es una frase en la Dedicatoria que ha desaparecido en la nueva versión. La obra publicada en la revista comienza por esta frase: «Al alma de mi madre» (Mo, 1995: 12; Mo, 2012d: 8)¹⁷². Esta frase indica la inspiración de la obra, lo que también ayudaba a los lectores a comprender la novela. Pero como los críticos dijeron que la figura de la madre en esta obra estaba deformada, es decir, no se correspondía con la propaganda del Partido, Mo decidió quitar esta frase para evitar más polémicas. Como hemos visto en el análisis anterior, hagan lo que hagan, la madre en esta obra trata a sus descendientes igualmente, sin preocuparse por las clases a las cuales pertenecen sus hijas y yernos. Ninguno de sus hijos es de su marido. Tiene abundante amor y ánimo frente a las dificultades y desastres. Esta figura es la encarnación de la naturaleza primitiva del ser humano, que va en contra de las insistencias del discurso dominante -luchas de clases, amor a los proletarios, odio a las otras clases, etc-. En fin, quitó esta frase por motivos políticos.

También fueron eliminadas las partes que no se corresponden con el punto de vista histórico del Partido. Por ejemplo,

Ejemplo 3a. Mis hermanos, nos rendimos, no hacemos daño al pueblo, gritó Sima Ku (Mo, 1995: 90)¹⁷³.

¹⁷² En chino: 谨以此作献给母亲的在天之灵。

¹⁷³ [Traducción de la autora] En chino: 司马库大叫: “投降吧, 弟兄们, 别伤了老百姓”。

Frente a:

Ejemplo 3b. Mis hermanos, nos rendimos, gritó Sima Ku (Mo, 2012c: 221; Mo, 2012d: 399)¹⁷⁴.

La parte subrayada es de la edición hecha por Mo. Esta modificación, igual que la de arriba, tiene matices políticos. Sima Ku, el terrateniente de Gaomi, pertenece, según la teoría marxista y de Mao Zedong, a la clase de enemigos del proletariado. En la propaganda, las clases enemigas explotaban a los proletarios. En el texto original, Sima Ku, quien se suponía que debería ser de una maldad absoluta, expresó su preocupación por el pueblo, lo cual es contrario al discurso dominante.

Mo también quitó varias críticas directas de la versión original para calmar las iras de los conservadores.

Ejemplo 4. Las palabras de este jefe se parecen a los papeles que se mueven con el viento siniestro en funeral para invocar al espíritu del difunto. Después de mucho tiempo de que se sentara, estos papeles seguían moviéndose con un sonido que da miedo (Mo, 1995: 104)¹⁷⁵.

Ejemplo 5. La insolencia es el Documento Nacional de Identidad de los funcionarios. Hace quince años, Shangguan Jintong probó esta actitud insolente. Piensa que esto es muy normal, ¿un funcionario no insolente cuenta como un funcionario verdadero (Mo, 1995: 84)¹⁷⁶?

Estas dos partes fueron suprimidas en la versión de 2012. Obviamente, la primera cita es una ironía respecto al jefe en la novela, el cual es jefe del alcalde en la época de República Popular. La segunda es una sátira a los funcionarios, que tienen una actitud insolente. El escritor demuestra una verdad escondida bajo la propaganda: ni los jefes ni los funcionarios de este nuevo país tienen diferencias con los de las otras épocas. Lo mismo pasa con el poder: el poder, sea de la época que sea, sigue siendo el

¹⁷⁴ En chino: 司马库大叫: “投降吧, 弟兄们。”

¹⁷⁵ [Traducción de la autora] En chino: 大人物的话像招魂的纸幡在阴风中飘扬。他讲完话坐下好久了, 那些纸幡依然在飘扬, 并且索罗罗地发出令人齿寒的响声。

¹⁷⁶ [Traducción de la autora] En chino: 蛮横是公家人的身份证, 公家人这种蛮横的态度上官金童十五年前就领教过了, 他认为这是非常正常的, 公家人不横还算什么公家人呢?

mismo poder con el cual la autoridad prioriza sus propios intereses e, igualmente, el discurso dominante sólo sirve al poder. De esta manera, pone en duda a la legitimidad tanto del gobierno como del discurso dominante. El hecho de eliminar estas dos partes de la obra es pura decisión política.

En algunos casos, en vez de quitar parte del texto original, Mo añade detalles para reforzar la crítica. Véanse estas citas:

Ejemplo 6. Mientras el médico llevaba a cabo estas actividades para salvarles la vida a la madre y a los niños, un periodista estuvo tomando fotografías desde diversos ángulos. Un mes más tarde, esas fotografías aparecerían en una revista japonesa, como testimonio de las amistosas relaciones entre China y Japón (Mo, 2012c: 48; Mo, 2012d: 87)¹⁷⁷.

En la nueva versión, fue añadido «como testimonio de las amistosas relaciones entre China y Japón». Por las guerras entre estos países, es ampliamente sabido que éstos no mantenían buenas relaciones, incluso hasta la actualidad. Con esta parte añadida, Mo consolida y aclara la ironía y crítica a los japoneses: han matado a casi toda la gente del pueblo Gaomi y quieren cubrir la verdad de sus comportamientos. Esta crítica puede «sobrevivir» a la censura porque se corresponde con la propaganda del gobierno chino.

Pero hay que dar un paso más adelante: según el estilo de Mo, en una obra dedicada a su madre, o sea, dedicada a la naturaleza del ser humano, el escritor no se limitaba a la historia reconocida por el discurso dominante. En realidad, la crítica a los japoneses aquí es también una crítica dirigida a la propaganda, al control político, a la prensa y a la hipocresía del poder. En cuanto a la manipulación del pensamiento y de las ideas públicas, los comunistas y los llamados «nazis» japoneses no son diferentes. Aunque los dos tienen diferentes doctrinas políticas y los comunistas chinos criticaban la crueldad de los «nazis» japoneses, ambos manipularon las ideas públicas. Un ejemplo más cercano a Mo Yan es el caso de la actitud del gobierno chino hacia el

¹⁷⁷ En chino: 在日本军医救治产妇和婴儿的过程中,一位日军战地记者从不同的角度进行了拍照。一个月后,这些照片作为中日亲善的证明,刊登在日本国的报纸上。

gobierno japonés. Los comunistas chinos criticaban a los militares japoneses por la crueldad de asesinar a más de tres millones de chinos en la Segunda Guerra Mundial. Es cierto, pero hay que tener en cuenta que con la figura de un «enemigo común» del país, el gobierno chino consigue consolidar la adhesión del pueblo, lo cual vendría muy bien para animar a todos los ciudadanos a dar apoyo a las decisiones de la autoridad. Al final, la obra de Mo se convierte en una acusación a la censura y la propaganda ejercidas por las autoridades.

Al mismo tiempo, añade parodias del discurso dominante, aunque no son muchas, para fortalecer la sátira:

Ejemplo 7. Matar a un campesino rico es mejor que matar a un conejo silvestre (Mo, 2012c: 257; Mo, 2012d: 450)¹⁷⁸.

Esta frase es una consigna de la Reforma Agraria (1950-1953). En dicho movimiento, principalmente, los campesinos fueron divididos en cuatro categorías: los obreros agrícolas pobres, los campesinos medios, los campesinos ricos y los terratenientes¹⁷⁹. Esta consigna indica la propaganda que prioriza las clases antes que la vida del ser humano. Esto es justo lo que critica Mo con esta parodia. Frente a las luchas de clases, la vida de una persona de determinada clase vale menos que un conejo silvestre. Para Mo, esto es una lástima para todo el país e incluso para toda la humanidad.

En conclusión, la edición es una manera de que el escritor vuelva a modificar la obra, la cual indica unos cambios estéticos o factores sociopolíticos. En el caso de una obra que ha sido censurada, la nueva edición es no solo la reflexión del autor sobre su obra sino también una estrategia tomada por el escritor para tratar con la censura y las polémicas. En este sentido, como la censura y las características de las obras novelescas, las ediciones comprueban los conflictos entre la literatura y la política en

¹⁷⁸ En chino: 打死一个富农, 胜过打死一只野兔。

¹⁷⁹ De hecho, el personaje Sima Ku es terrateniente. Mo Yan es de una familia de campesinos medios. Aun así, tuvo que dejar el colegio en el penúltimo curso.

las obras de Mo.

Es obvia la impotencia de Mo, como un individuo, frente a la censura. En varios discursos y entrevistas, afirmó la importancia de *Grandes pechos, amplias caderas* para él:

Tengo la confianza de que, en el futuro, los lectores descubrirán el valor artístico de *Grandes pecho, amplias caderas*. [...] Es mi obra más pesada. [...] Puede que no terminen de leer todas mis obras, pero para entenderme, deberían leer esta obra (Apud. Ye, 2008: 322)¹⁸⁰.

Para que pudiera ser leída por más gente, Mo transigió en algunos temas estéticos e incluso políticos, pero no dejaba de intentar cumplir el objetivo de -ser comprometido y reflexionar a nivel filosófico- de diferentes maneras. En este sentido, se nota que este escritor en la vida real es diferente al del mundo literario: el Mo Yan en la vida real, con salarios estables dados por el régimen, es más práctico y sabe muy bien qué debe hacer para mantener a la familia, mientras que el Mo expresado en las obras es más imprudente y hablador y critica directamente las cosas no correspondientes con la naturaleza humana. El último Mo Yan es más bien el Mo primitivo, un hijo de una familia de campesinos de un pueblito de China.

Desafortunadamente, esta separación se convirtió en un argumento de la gente que desprecia a Mo. Algunos de sus comportamientos son interpretados como lealtad al Partido y falta de compromiso como escritor, por ejemplo, la copia del discurso de Mao en Yan'an sobre las políticas culturales y la presencia como miembro de la delegación china en la Feria de Libros en Frankfurt (Liao, Yiwu, 25 de diciembre de 2012). Vamos a profundizar en este análisis en los apartados de la investigación de la entrega del Premio Nobel de Literatura y el valor estético de las obras de Mo.

¹⁸⁰ [Traducción de la autora] En chino: 我坚信将来的读者会发现《丰乳肥臀》的艺术价值。 [...] 《丰乳肥臀》是我最为沉重的作品 [...] 你可以不看我所有的作品，但如果你要了解我，就应该看我的《丰乳肥臀》。

V.3 En el proceso de traducir

La traducción forma una parte importante del proceso por el que la obra produce un «efecto real», sobre todo en el mundo actual. Como dijo Casanova en su *La república mundial de las letras*, la traducción, en realidad, tiene otras funciones y «no es una simple “naturalización” (en el sentido de un cambio de nacionalidad)»:

La traducción es la gran institución de consagración específica del universo literario. [...] es una forma de reconocimiento literario y no un simple cambio de lengua, pero [en un] intercambio horizontal que se podría (se debería) cuantificar para conocer el volumen de las transacciones editoriales en el mundo (Casanova, 2001: 180, 183).

Por lo tanto, la traducción es una «literarización», o sea, «una consagración que da acceso a la visibilidad y la existencia literaria» (Casanova, 2001: 180, 183).

Aparte de eso, tenemos que tener en cuenta que, como parte de la sociedad, tanto los críticos como los traductores son, inevitablemente, ideológicos. En algunos países, las traducciones también sufren la censura. Por lo tanto, ser culturalmente neutros es un objetivo imposible para los traductores, aunque éstos se esfuercen por cumplirlo.

En el caso de Mo, por motivos como la separación entre el mundo editorial y el académico, las traducciones castellanas tienen un nivel muy bajo (Marín Lacarta, 2012: 390). Otro motivo de la diferencia entre las obras originales y los textos traducidos es la actitud de Mo hacia los traductores. Es muy abierto y tolerante con los traductores y respeta sus decisiones. Comentó a Howard Goldblatt, quien tradujo al inglés casi todas las novelas de Mo:

Do what you want. I can't read what you've written. It's your book
(Goldblatt, 2014: 24).

Antes del año 2011, todas las obras traducidas al castellano de Mo son traducidas de las versiones inglesas (Zhou, Chunxia, 2015: 32). Así que hay, por lo menos, el doble de modificaciones en la mayoría de las novelas de Mo que podemos encontrar en el mercado de España: una de la traducción del chino al inglés y otra del inglés al

español.

Como en todas las traducciones, las modificaciones incluyen omisión, adición y adaptación. Lamentablemente, también hay errores que producen dificultades a los lectores a la hora de comprender las obras. A continuación, veremos estas modificaciones, muchas de las cuales indican la influencia de la política y de la ideología sobre la literatura.

V.3.1 La omisión

Se puede descubrir que en los textos traducidos existen muchas omisiones. Principalmente, se debe a tres motivos. El primero es para tener un texto más coherente y fluido que facilite la lectura (Marín Lacarta, 2012: 477). Como es sabido y como dijo el mismo Mo Yan, él escribe «incontroladamente». Por eso, muchas de sus novelas son de larga extensión o tienen repeticiones de algunas expresiones, palabras o incluso fragmentos (Mo, 27 de febrero de 2013). Los elementos omitidos son monólogos interiores de los personajes o referencias a los clásicos o las tradiciones chinas (Marín Lacarta, 2012: 458). El segundo es para evitar los detalles de descripciones desagradables (Marín Lacarta, 2012: 450). Ya que en las obras de Mo hay un lenguaje vulgar y muchas descripciones de heridas, muerte, violencia, sexo y motivos escatológicos, los traductores y las editoriales deciden eliminar algunos detalles para que no produzcan disgusto a los lectores. El tercer y también el último motivo de las omisiones es el político, sobre el cual nos vamos a extender en este apartado. En la tesis doctoral de Marín Lacarta, la investigadora realiza un análisis detallado sobre las omisiones de los primeros dos tipos en *Las baladas del ajo*. Por eso, en este apartado nos centramos en el último tipo, el de los contenidos omitidos relacionados con los movimientos políticos en China.

Un ejemplo del último motivo se encuentra en la obra *Rana*. Una omisión muy llamativa es el apartado dedicado a la descripción de la Revolución Cultural en la primera parte del libro. Por la gran extensión de este apartado (unos cinco mil

caracteres chinos) no vamos a citarlo aquí, pero podemos hacer un breve resumen de éste. Con estos cinco mil caracteres, Mo describe la escena de la «reunión de críticas»¹⁸¹ en invierno dirigidas a Xiao Shangchun y Tía, en la cual Tía fue acusada calumniosamente por una colega, de tener relaciones sexuales con éste. Tía lo negaba frente a las torturas, pero Xiao no soportó, se sometió. Al final del apartado, rompió el hielo del lago y la gente que realizaba la reunión encima del lago se cayó en el agua helada.

Obviamente, esta parte omitida no solo contiene una descripción detallada de la Revolución Cultural, que es un movimiento criticado por muchos países y un símbolo de la manipulación de la política en China, sino también es metáfora irónica: la política de aquella época, como el lago de invierno, inundó a la gente.

Publicada en 2011 en España, *Rana* es traducida por el Dr. Li Yifan del chino al castellano y revisada por Cora Tiedra. Según el análisis de Zhou, el proceso de traducir esta obra es una «colaboración española-china» (Zhou, Chunxia, 2015: 35), lo cual hace que esta obra consiga un mayor éxito que las otras obras traducidas. Pero por la formación del traductor, quien hizo la carrera en China, fue suprimido el apartado que pudiera traer mala influencia a la imagen internacional de China. Ésta es una buena muestra de la influencia sobre la literatura por parte de la política, sobre todo, de la ideología del traductor.

Otro ejemplo es el último capítulo (el capítulo 20) de *Las baladas del ajo*, que es una parodia al *Diario del Pueblo*, el periódico oficial del Partido Comunista de China. Es una parte original de la versión de 1988 y fue suprimida en la versión de 1994 (Marín Lacarta, 2012: 431). En la nueva versión de 2012 vuelve a aparecer. En dicho apartado, de más de diez mil caracteres, Mo imita al diario oficial y el *Historial Local de Cangshan*, y resume «el suceso del ajo» y los castigos a los jefes y a los campesinos detenidos. Al final de todos los comentarios de los periodistas, Mo, terminó la obra con las palabras del discípulo de Zhang Kou: los jefes, que suponían

¹⁸¹ En la Revolución Cultural (1966-1976), la reunión de críticas es una actividad importante en la China de aquel entonces. Para más detalle véase la nota n.45.

que fueron castigados, fueron trasladados a otro puesto en otros pueblos porque «admitieron los errores» (Mo, 2012h: 375). En la traducción castellana, traducida del inglés, este capítulo es omitido. A decir verdad, este capítulo forma un contraste con los otros capítulos de esta obra. Enseña la hipocresía del gobierno y las nuevas estrategias para «mantener la estabilidad del país». De hecho, en China este capítulo llevaba tiempo censurado. La crítica de toda la obra se suaviza sin esta última parodia.

Frente a la diferencia entre las culturas e idiomas del texto traducido y del texto original, los traductores toman sus propias decisiones. Unos priorizan el gusto del público objetivo, otros prefieren conservar lo más posible del texto original. Las omisiones realizadas tienen motivos estéticos y también políticos. En el caso de los ejemplos enumerados, tienen más matices del último motivo. Quitar estas dos partes, sin ninguna duda, influye en toda la obra porque la crítica y la parodia son características importantes de Mo, y las descripciones de los movimientos políticos son muestras del coraje del escritor mismo.

En conclusión, en el tema de las omisiones realizadas en el proceso de traducir, la política mantiene su influencia sobre la literatura. El trabajo de traducir es, hasta cierto punto, como la creación de una obra literaria, porque, inevitablemente, como el escritor, el traductor está influido por un conjunto de relaciones sociales e ideologías, las cuales le influyen consciente o inconscientemente a la hora de tomar una decisión.

V.3.2 La adición

En comparación con las numerosas omisiones, las adiciones son pocas en las traducciones de las obras de Mo. En la investigación de *Las baladas del ajo*, Marín Lacarta descubrió que las escasas adiciones en la traducción eran complementos de modo, tiempo y lugar o adjetivos, que sirven para que el texto sea más preciso (Marín Lacarta, 2012: 462). Es cierto que las adiciones hechas no tienen mucho significado político sino estético. Pero hay que indicar que también existen adiciones y que no se trata de frases aisladas o de palabras, sino de párrafos de una gran extensión. Véanse

un par de ejemplos de las otras obras de Mo.

El primer ejemplo es de *Grandes pechos, amplias caderas*. El traductor añadió un monólogo de Shangguan Jintong. Citamos todo el monólogo redactado por el traductor:

Los quince largos años que habían pasado le parecían verdaderamente un mal sueño. Estuvo intentando recordar hasta que le empezó a doler la cabeza, pero lo único que logró conjurar fueron fragmentos de su memoria, todos ligados a una luz brillante que le agujoneaba los ojos como pedazos de cristal incrustados en barro. Se acordó del primer momento en que le pusieron las esposas en las muñecas y del reflejo de luz que le abrasó los ojos justo antes de que la oscuridad lo envolviera y escuchara los gritos de su madre en la distancia (Mo, 2012d: 721).

Esta escena es de la salida de Jintong de la cárcel. Lleva quince años allí porque fue acusado por el crimen de violación a un cadáver. Esta descripción sirve para completar los fragmentos y figurar al personaje Jintong, lo que facilita a los lectores comprender la historia.

El segundo ejemplo es de *La república del vino*. La traductora añadió un monólogo de un personaje de la novela:

Hace dos días, cuando estaba saliendo de Beijing, mi autobús pasó por la plaza de Tiananmén, donde la luz del sol resplandeciente resucitó los dorados crisantemos y las flores de un rojo feroz. Sun Yat-sen, que estuvo en la plaza y Mao Zedong, que cuelga de la pared de la Ciudad Prohibida, se intercambiaron mensajes en silencio detrás de la bandera de cinco estrellas que cuelgan de un asta nueva. He leído en el periódico que el asta tiene más de cuarenta metros de alto y aunque no parece que sea tan alta, tiene que serlo, dado que nadie se atrevería a abaratar costes en erigir esta columna sagrada. No he salido de Beijing durante casi diez años, envuelto en la piel del escritor Mo Yan, así que me

siento cómodo en este sitio (Mo, 2012f: 421).

Es un monólogo del escritor Mo Yan -el personaje en la novela- cuando salió de Beijing para ir a la Ciudad de Vino con la invitación de Li Yidou. La plaza de Tiananmén y la Ciudad Prohibida son monumentos tan importantes de China que incluso a los lectores no chinos les suenan. De esta manera, acerca la obra a los lectores del idioma castellano. Pero también contiene ciertos matices políticos. Inevitablemente, esta descripción recuerda al suceso en el año 1989 de Tiananmén¹⁸², que es un acontecimiento criticado por muchos países y es considerado como símbolo de la «dictadura» del Partido Comunista de China. La descripción del retrato de Mao Zedong y Sun Yat-sen es también curiosa y significativa. Y la frase «dado que nadie se atrevería a abaratar costes en erigir esta columna sagrada» es ironía de la manipulación ideológica y de la corrupción en este país.

Esta adición hecha por la traductora es un hecho que prioriza la necesidad y el gusto de los lectores objetivos. Coincide con los conocimientos más comunes sobre China, esta adición puede facilitar leer la novela. Contiene huellas de la ideología de la traductora, pero, curiosamente, corresponde al estilo de Mo. Aunque podrá dejar una imagen no objetiva de China a los lectores, podemos entender la función no política que le impone la traductora a esta adición.

V.3.3 La adaptación

Los traductores y las editoriales también hacen adaptaciones a las obras de Mo. En el caso de las obras de Mo, no son muchas las adaptaciones y son hechas por un objetivo estético, aunque quizá la adaptación no resulte mejor que la original. Un ejemplo es la obra *Grandes pechos, amplias caderas*, en la cual adelanta la última parte de la obra a la parte media de la novela. La última parte es sobre la historia de la

¹⁸² El día 15 de abril de 1989, en el funeral de Hu Yaobang, el Ex Secretario General del Partido Comunista de China quien había fallecido unos días antes de un ataque cardíaco, muchos estudiantes universitarios de Pekín se reunieron en la Plaza de Tiananmén. En poco tiempo, esta reunión se convirtió en una protesta por la inflación, la corrupción y por conseguir la libertad de expresión. En mayo, los estudiantes universitarios de otras ciudades chinas empezaron a dar apoyo a los que protestaban en Pekín. El 4 de junio, el Gobierno envió militares a la plaza de Tiananmén para disolver la protesta.

madre Shangguan Lu quien tenía los pies atados. Los pies atados eran bonitos en la época de la dinastía Qing, pero en la República no le daban mucha ventaja en el matrimonio. Xuan'er, quien cambió su nombre a Shangguan Lu después de casarse con el hijo de la familia Shangguan¹⁸³, tuvo que acostarse con diferentes hombres para tener hijos porque su marido padecía infertilidad, su madre no quería admitirlo y echaba la culpa de no tener hijos a Xuan'er. En esta parte aclara quiénes son los padres de todos los hijos y termina el libro con la escena del encuentro de Malory y Shangguan Lu.

Obviamente, el adelantar la última parte facilita la comprensión de los lectores a la obra, pero quita el suspense puesto por Mo y suaviza el choque emocional que causa la obra original. El traductor prioriza los gustos y las costumbres de los lectores de la cultura objetiva, sacrificando, hasta cierto punto, la estética literaria creada por el autor.

V.3.4 Los errores

Por las diferencias entre el chino y el español, más las numerosas intertextualidades referidas a los clásicos, tradiciones y dichos chinos, traducir del chino al español resulta una tarea muy difícil. Inevitablemente, hay errores en las traducciones. Unos son escandalosos e indican el bajo nivel del traductor, por ejemplo, la equivocación de sujetos en las frases. Otros existen por el escaso conocimiento del traductor sobre los dialectos norteros chinos y la política china. Aparte de los errores indicados en la tesis doctoral de Marín y el texto de Zhou, podemos encontrar otros errores en las traducciones.

Mo está muy orgulloso de los cambios de personas narrativas utilizados para una narración más flexible, pero, obviamente, estos cambios resultan difíciles a los traductores. De hecho, la equivocación de sujeto y personas es un error muy común en

¹⁸³ En la antigua China, las mujeres, después de casarse, adoptaron el apellido de sus maridos y dejaron sus propios nombres. Por ejemplo, en este caso, la mujer dejó su nombre original (Xuan'er) y adoptó el nombre «Shangguan Lu», un nombre compuesto por el apellido de su marido (Shangguan) y por su propio apellido (Lu).

todas las traducciones. Véanse estos ejemplos.

No.	Texto original	Texto traducido
1	父亲说：“爹，俺娘想你啦，叫你去” (Mo, 2012j: 70).	Papá -dijo mi padre-, <u>la abuela</u> pregunta por ti. Quiere verte (Mo, 1992: 111).
2	一九七六年，我爷爷死的时候， <u>母亲</u> 用她缺了两个指头的手指，把爷爷圆睁的双眼合上了 (Mo, 2012j: 70).	En 1976, cuando mi abuelo murió, <u>mi padre</u> le cerró los ojos ciegos con su mano izquierda, en la que le faltaban dos dedos (Mo, 1992: 111).
3	俺抬头看到，泥塑的娘娘，浑身焕发着陈旧的光彩， <u>银盘似的脸上</u> ，水淋淋的，冒出了一层汗珠子 [...] (Mo, 2012b: 15).	Yo levanté la cabeza y vi la figura modelada de la Diosa de la Fertilidad, la cual desprendía una luz que le daba una respetabilidad y una nobleza anticuadas. Sobre <u>mi rostro</u> parecían haber surgido bandejas de plata -las gotas y sudor se deslizaban lánguidamente por mis mejillas como perlas- (Mo, 2014: 34).
4	高密县啊，你头上那顶帽子，虽然 <u>没长翅膀</u> ，可也差点儿飞了 (Mo, 2012b: 107)!	Ah, subprefecto de Gaomi, tú que llevas ese sombrero de Qing, aunque <u>no tengas alas</u> , ¡puedes volar (Mo, 2014: 167)!

El primer ejemplo pone «la abuela» en vez de «mi mamá» que corresponde a «俺娘» del texto original. En este caso, el error es comprensible. Quizá la traductora confundió el estilo directo y el estilo indirecto: la madre de «mi padre» es «mi abuela». En un estilo indirecto puede traducirse como «mi abuela/la abuela» (la traducción sería: mi padre dijo a mi abuelo que mi abuela preguntaba por él). Pero la traductora conserva el estilo directo del texto original, así que debería poner «mi madre». El segundo error es incomprensible: «mi padre» debería ser «mi madre», porque el texto original es «母亲». El tercero es un monólogo de Sun Meiniang, quien vio a la estatua de la Diosa. Ella describió el brillo y la cara de la estatua, mientras que

el traductor cambia el sujeto y la traducción se convierte en una descripción del rostro de Sun Meiniang.

Con errores como los tres primeros, los lectores pueden entender la traducción, pero las traducciones no tienen el mismo significado de los textos originales, lo cual seguramente reduce el valor literario de las obras originales. El último ejemplo es mucho más grave que los tres primeros, por cuanto rompe la coherencia del texto y causa confusión. El sujeto es el sombrero, que es un símbolo del poder de los funcionarios de Qing. La traducción correcta debería ser: tú llevas ese sombrero de Qing, que, aunque no tenga alas, casi te deja volando. Es una metáfora de que Qian Ding, el subprefecto de Gaomi, casi pierde su trabajo como funcionario por haber dejado a Sun Bing escapar.

El segundo tipo de errores es por falta de conocimiento de los clásicos y de los dialectos chinos y, por eso, no puede traducirse el significado preciso de los dichos, expresiones y referencias. Son más graves que los errores arriba expuestos y tienen resultados mucho peores. Véanse los ejemplos.

No.	Texto original	Texto traducido
1	那天夜里，俺心里有事，睡不着，在炕上翻来覆去烙大饼 (Mo, 2012b: 5).	Al llegar a noche, algo me preocupaba enormemente y no podía dormir bien; me levanté del kang y <u>me fui a la cocina para prepararme una torta</u> (Mo, 2014: 16).
2	还有小顺子，你这个寒冬腊月蹲锅框的小叫花子 [...] (Mo, 2012b: 9).	Y luego tú, Xiao Shunzi, <u>esa flor de invierno, esa flor quebrada prematuramente por el frío</u> [...] (Mo, 2014: 24).
3	爹，你这个老不正经的，你扔了四十数五十的人了，不好好地带着你的猫腔班子 [...] (Mo, 2012b: 9).	Tú <u>echaste a cuarenta o cincuenta hombres</u> porque no estaban a la altura de tu troupe de ópera de Maoqiang [...] (Mo, 2014: 25).

4	[...] 直扑俺的 <u>脑瓜子</u> [...] (Mo, 2012b: 12).	[...] todo ello se precipita <u>al melón de mi cabeza</u> [...] (Mo, 2014: 29).
5	[...] 这群 <u>叫花子</u> [...] (Mo, 2012b: 14).	[...] esos que <u>llaman flores</u> [...] (Mo, 2014: 32).
6	[...] 他们齐声 <u>喊叫</u> (Mo, 2012b: 14).	[...] y empezaron a <u>llorar</u> de una manera estruendosa. (Mo, 2014: 33).
7	<u>大清一朝</u> [...] (Mo, 2012b: 44).	<u>A la mañana siguiente</u> [...] (Mo, 2014: 77).
8	你们卖腊人肉给人当药， 每年不是能捞不少外快吗 (Mo, 2012b: 46)?	-Vosotros vendéis <u>carne de alto funcionario</u> y se la dais a la gente como medicina. ¿Acaso no queréis ganar algo de dinero extra cada año? (Mo, 2014: 81).

En estos casos, los errores son escandalosos y directamente influyen en la comprensión de los textos. En el primer ejemplo, «烙大饼» es una expresión hecha para describir el estado inquieto por no poder dormir, pero con la traducción incorrecta de «preparar una torta», el texto se hace incoherente. En vez de sentir la preocupación de Sun Meiniang, los lectores pensarían que Sun estaba de buen humor y que se puso a hacer tortas. Una alternativa de la traducción correcta es «por la preocupación, me movía mucho en la cama y no podía dormir bien».

El segundo ejemplo contiene tres expresiones dialectales. «寒冬腊月» es una expresión sustantiva, referida al invierno, sobre todo el invierno durante diciembre. «蹲锅框» es una expresión verbal, indica la acción de esperar al lado de la cocina ajena para la comida porque en casa no hay comida. «叫花子», aquí traducida como «algo de flor», se refiere a los mendigos. Por lo tanto, la frase debería ser traducida así: «Y tú, Xiao Shunzi, tu eres un pequeño mendigo que espera la comida de otras personas en el invierno en el que hace tanto frío». La traducción no solo deforma el significado original sino que también tiene como resultado que carezca de sentido en castellano.

El tercer ejemplo es una expresión vulgar. «扔了四十数五十» es una expresión

que se refiere a la edad de una persona, la cual está entre los cuarenta y cincuenta años. La traducción elige el significado mecánico de «echar» de «扔» y resulta absurda.

En el cuarto, «脑瓜子» es una manera vulgar para decir «la cabeza». Es una metáfora porque compara la forma de la cabeza con la forma de un melón. El primer carácter significa «cabeza» y los dos restantes significan «melón». Aun así, la expresión se refiere a «la cabeza» en vez de lo que dice la traducción («el melón de mi cabeza»).

El quinto es un error parecido al segundo. El traductor (Blas Piñero Martínez) no entiende la manera vulgar de decir mendigo y lo traduce carácter por carácter en vez de ver la expresión conjunta. Debería traducirlo como «mendigos» en español.

El sexto es una palabra (喊叫) que significa «gritar». Es una palabra de dos caracteres. El primer carácter puede significar «llorar» y el segundo significa «llamar o gritar», pero los dos juntos forman una palabra que significa «gritar». Obviamente, al traductor le cuesta separar las palabras chinas y él entendió esta palabra de dos caracteres como dos caracteres separados. La traducción correcta al español es «gritar» en vez de «llorar».

El séptimo enseña el bajo nivel de conocimiento del chino del traductor. Se equivoca «早» (zǎo, que significa por la mañana o pronto) y «朝» (con la pronunciación de zhāo significa por la mañana, pero con la pronunciación de cháo significa dinastía). En este caso, se refiere a la Dinastía Qing.

El último ejemplo es tan grave que cambia todo el significado del texto original y quita la intertextualidad que pone Mo. «腊人肉» se refiere a la carne seca del cadáver de los criminales muertos en vez de «carne de alto funcionario». Es una intertextualidad importante de la obra, por cuanto la relaciona en su totalidad con la novela corta *Medicina* de Lu Xun.

Esta novela fue publicada en 1919, consta de dos arcos narrativos: uno es del dueño de la tetería quien quiere comprar pancillo mojado con sangre humana para curar la enfermedad de su hijo, otro es la muerte del revolucionario Xia Yu. Según el sentido común, sabemos que dicho pancillo con sangre humana no tiene efecto como medicamento. Es una pura mentira de los «verdugos» para sacar dinero. Pero el

pueblo lo creía y pagaba un alto precio para conseguir esta «medicina». Por lo tanto, frente a la ejecución a Xia Yu, quien quería cambiar la sociedad y despertar la consciencia del pueblo, la gente se mantuvo indiferente. Al dueño de la tetería sólo le importaba la muerte de Xia y el pancillo para su hijo. De esta manera, Lu critica las malas costumbres del pueblo y quiere «curar» la enfermedad de la sociedad con este texto. En realidad, el título no es solo una referencia al pancillo con sangre en la novela, sino también indica el propósito del escritor: que sus escritos sean medicinas para el pueblo chino.

En la frase del último ejemplo, Mo, obviamente, crea intertextualidad con la novela de Lu Xun. En primer lugar, critica la corrupción de los funcionarios de la dinastía Qing. En segundo, ironiza sobre la ignorancia del pueblo frente a las mentiras de los «verdugos». Por último, como en la novela de Lu, Mo critica la indiferencia del pueblo frente a las muertes de otras personas. Dichas personas fueron asesinadas por querer conseguir una sociedad mejor para el pueblo, pero dicho pueblo les traicionó. El traductor no debería cambiar el significado de esta palabra y, para aclarar la intertextualidad, incluso tendría que poner notas para los lectores.

En conclusión, los errores perjudican al valor estético y sociopolítico de las obras. Para los lectores que no conocen mucho sobre la literatura y la cultura china, estas traducciones pueden dificultar la comprensión y disminuir el interés de los lectores por profundizar en el conocimiento sobre la literatura china. Es cierto que no todos los errores tienen motivos políticos, pero tampoco podemos negar que muchos tienen que ver con los estereotipos de los traductores sobre China, que son causados principalmente por la idea eurocéntrica y la propaganda en la prensa. Desde la perspectiva sociocrítica de la literatura, estos errores, junto con las traducciones, ejercerán influencia sobre los lectores, los cuales tienen la capacidad de influir o cambiar el mundo.

V.4 Premios y consagración de las obras literarias

Como hemos comentado en el apartado II.3 dedicado a la consagración de las obras literarias, dicha consagración se realiza de tres formas: traducción, canon y premios literarios, las cuales están estrechamente relacionadas: la traducción condiciona a la obra a ser candidata a los premios internacionales, y los premios -sobre todo aquellos con más prestigio- la canonizan a lo largo de la historia.

En este apartado, nos enfocamos sobre los premios literarios, según Casanova, son «la forma menos literaria de la consagración», porque muchas veces son «veredictos de las instancias específicas fuera de los límites de la República mundial de las letras» (Casanova, 2001: 197).

Tanto los premios literarios internacionales como los nacionales tienen funciones mucho menos literarias. En su *La república mundial de las Letras*, Casanova resaltó la autoridad en los veredictos y reconocimientos hechos por París -la capital de dicha república-, y el Premio Nobel de Literatura. Los dos monopolizan la consagración de la literatura mundial (Casanova, 2001: 198). En la investigación a la literatura china del siglo XX, Zhu admitió la función administrativa y el control de los premios:

El régimen limita la libertad de estas maneras: esperar, dar la bienvenida a algún tipo de creación; rechazar, despreciar otro tipo de creación. [...] Incluso los premios literarios pueden tener funciones similares (Apud. Zhu, 2004: 368)¹⁸⁴.

Por lo tanto, los premios literarios son no solo otorgamientos de capital literario en la «república mundial de las Letras», sino también una herramienta utilizada por el régimen para orientar y controlar la literatura. El caso de Mo Yan es tan complicado e interesante que merece la pena investigarlo.

¹⁸⁴ [Traducción de la autora] En chino: 社会制度限制自由更主要的是通过以下途径: 期待、希望和欢迎某一类创作, 排斥、鄙视另一类创作。[...] 甚至文学奖也能起到类似的作用。

V.4.1 Premios nacionales e internacionales

Antes de ganar el Premio Nobel, Mo ganó muchos premios literarios tanto de China como de otros países. Véase la tabla siguiente:

Año	Premio	Organización	Lugar	Obra
1985	Premio nacional de novelas de extensiones medianas	Asociación de Escritores Chinos	China	<i>Sorgo rojo</i>
1988	Premio literario del <i>Diario Unido</i> de Taiwán	<i>Diario Unido</i>	Taiwán	<i>El perro blanco y el columpio</i>
1996	Premio literario de Río Rojo de <i>Dajia</i>	Revista <i>Dajia</i>	China	<i>Grandes pechos, amplias caderas</i>
2000	Premio Cien Flores	Revista mensual de novelas	China	<i>El toro</i>
2001	Premio literario de Feng Mu	Fundación de Literatura China	China	<i>El suplicio del aroma de sándalo</i>
2000	Premio Laure-Bataillon	Laure Guille-Bataillon	Francia	<i>La república del vino</i>
2003	Premio literario Ding Jun	11 estudios y editores chinos	China	<i>El suplicio del aroma de sándalo</i>
2003	Premio de literatura china	<i>Diario de ciudades del sur</i>	China	<i>¡Boom!</i>
2004	Premio de <i>Literatura Popular</i>	Revista <i>Literatura Popular</i>	China	<i>Corte de la luna</i>
2004	Ordre des Arts et des Lettres	Ministerio de Cultura de Francia	Francia	

2005	Premio Pu Songling de novelas cortas	<i>Arte y literatura</i> (revista mensual), ayuntamiento de Zibo	China	<i>Corte de la luna</i>
2005	Premio Nonino	Empresa Nonino	Italia	
2006	Premio Fukuoka	Ayuntamiento de Fukuoka	Japón	<i>Ensayos en Hokkaido</i>
2008	Premio de <i>Sueños del Pabellón Rojo</i>	Universidad de Bautismo de Hong Kong	Hong Kong	<i>La vida y la muerte me están desgastando</i>
2008	Premio Newman para la literatura china	Universidad de Oklahoma	EE.UU.	<i>La vida y la muerte me están desgastando</i>
2011	Premio Manhae de Literatura	Sociedad de Promoción y Práctica de los Pensamientos de Manhae ¹⁸⁵	Corea del Sur	<i>La vida y la muerte me están desgastando</i>
2011	Premio literario Mao Dun	Asociación de Escritores Chinos	China	<i>Rana</i>
2012	Premio Nobel de Literatura	Fundación de Nobel	Suecia	

Tabla 1. Los premios ganados por Mo Yan.

Mo empezó a escribir en el Ejército. De hecho, sus primeras obras, como *El soldado feo*, *La playa negra* y *El viento en la isla*, etc., tratan de la vida militar. Por eso, el primer premio ganado es de la Asociación de Escritores de China, que es una organización oficial con la función administrativa de control del Partido a los artistas y el arte. Lo curioso de este primer premio ganado es *Sorgo rojo*, escrita con el objetivo de comprobar que los escritores pueden describir experiencias que nunca han

¹⁸⁵ Es una sociedad dedicada a la conmemoración a Manhae (1879-1944, con nombre original Han Yu-cheon o Han Yong-un). Manhae fue un poeta y reformador budista coreano del siglo XX. Dicha sociedad da Premios de Literatura, de la Paz, del Arte y de la Promoción del Budismo.

tenido. En este caso, describe la guerra aunque él no la ha vivido (Yang, Yang, 2005: 43). La guerra es un marco dentro del cual pone los personajes y sus emociones (Yang, Yang, 2005: 43; Mo, 2012a: 47). En aquel entonces, esta nueva perspectiva fue como una sangre nueva para la literatura de la corriente dominante. Mediante la imposición de un nuevo significado al color de los comunistas -el rojo, con el significado de «la raíz» y «el discurso popular»- sustituye el significado político del discurso dominante que contiene.

El reconocimiento oficial a *Sorgo rojo* implica la actitud cultural del Gobierno después de tantos años de rígido control: entendía que el control realizado y los arquetipos promovidos no podían existir en la nueva época, pero tampoco quería dejar al arte toda la libertad; fueron inevitables nuevos temas y maneras de escribir, pero el poder todavía puede ejecutar cierta influencia en este proceso para retardarlo y tener todos los resultados posibles bajo control. En realidad, el poder ya empezó a tomar una estrategia más discreta para continuar controlando al arte.

Este reconocimiento concedido por el discurso dominante le facilitó a Mo la divulgación de sus obras en las zonas cercanas a China como Taiwán y Hong Kong, pero sus obras no podían llegar a países más lejanos y con culturas distintas a la china. Es un resultado condicionado por el contexto de aquel entonces. En los años 80 del siglo XX, con la política de Apertura y Reforma, aunque entraron en China muchas obras artísticas extranjeras, la mayoría de las obras literarias chinas no fueron traducidas a idiomas no chinos. De hecho, en 1993 se publicó la traducción de *Sorgo rojo* de Goldblatt, y durante mucho tiempo, la literatura china quedaba lejos del centro de la «República mundial de las Letras».

Gracias a dos obras -*Las baladas del ajo* y *Grandes pechos, amplias caderas*-, Mo se encontraba con cambios críticos de su carrera profesional como escritor, que le aportaron oportunidades y las condiciones apropiadas para llamar la atención de los críticos y lectores de otros países que no fueran China.

Estas dos obras son las más polémicas de todas sus obras y fueron censuradas

durante unos años. Como hemos comentado en los apartados anteriores, la primera, adaptada de un suceso de la vida real, fue censurada por la aguda ironía y crítica al Partido y la sociedad, mientras la segunda fue bloqueada por el lenguaje vulgar y el punto de vista histórico no correspondiente al oficial. El hecho de ser censuradas hizo que Mo llamara mucha la atención tanto del público chino como del público de otros países. Según Mo, las copias piratas de *Grandes pechos, amplias caderas* llegaron a ser cincuentas mil (Ye, 2008: 321).

Dicha obra fue publicada en la revista *Master* y ganó el premio de la misma editorial, que era el premio literario de China con mayor gratificación -100.000 yuanes (cerca de 14.8000 euros)- en aquellos años. Esta gratificación dada por una editorial que se suponía perteneciente al ayuntamiento de la Provincia Yunnan, más la polémica causada y la censura posterior, dejaron a Mo bajo el foco del público y del círculo literario. Empezó a ser conocido como un escritor con obras censuradas por el Partido, mejor dicho, un escritor comprometido, lo cual es un factor importante para conseguir el futuro reconocimiento internacional.

Según la tabla, podemos ver que la mayoría de los premios ganados (catorce sobre dieciséis) fueron otorgados después de 2000, casi la mitad (seis) de los cuales no son de China. Todos los premios no chinos le fueron otorgados después del comienzo del siglo XXI. Es cierto que esto tiene que ver con la creación literaria -ya que en las cuatro obras publicadas después de 2000¹⁸⁶ hay mucha renovación literaria-, pero no podemos negar que es parte del efecto producido por la censura a las dos obras anteriores.

A principios de este siglo Mo recibió su regalo del círculo literario de Francia -el Premio Laure-Bataillon-. Es un premio otorgado en homenaje a Laure Bataillon, concedido a los escritores extranjeros y sus traductores al francés. Mo lo ganó en 2000 y hasta 2014, él es el único ganador del idioma chino. Vale la pena investigar

¹⁸⁶ Son *El suplicio del aroma de sándalo* (2001), *¡Boom!* (2003), *La vida y la muerte me están desgastando* (2006) y *Rana* (2009).

este fenómeno y el hecho de que el premio proceda de Francia. Dejamos este análisis para el siguiente apartado porque estos dos elementos tienen mucho que ver con el reconocimiento internacional que consiguió luego, siendo el más importante la concesión del Premio Nobel.

Parece que la capital del espacio literario mundial -París- pensaba que Mo merecía más reconocimiento y apoyo. Cuatro años después de dicho premio, le otorgó la *Ordre des Arts et des Lettres*, que es un hecho más político. Aunque es dado a personalidades con aportaciones importantes en el área del arte, el comité que otorga este premio -el Ministerio de Cultura del Gobierno de Francia- reveló el objetivo político de dicho honor. Hay que tener en cuenta que de 2003 a 2005 realizaron actividades de *Les Années Chine-France*¹⁸⁷. El otorgamiento de dicha Orden es un hecho para la mejor relación entre estos dos países.

Desde aquel entonces hasta el año 2012, antes de conseguir el Premio Nobel, Mo fue premiado sucesivamente en Italia, Japón, los Estados Unidos y Corea del Sur. Acompañadas por una fama cada día más grande, sus obras fueron traducidas a diferentes idiomas y publicadas por todo el mundo. Según las palabras de Casanova que citamos en el apartado II.4 dedicado a la consagración de obras literarias, la traducción es, como los premios literarios, una manera de consagrar las obras literarias. En el caso de las obras de Mo, después de 2000, poco a poco consiguieron ser consagradas internacionalmente.

En conclusión, en el sentido del proceso de conseguir reconocimiento, la experiencia de Mo es un ejemplo que comprueba la relación entre la literatura y la política en el ámbito literario. Esto coincide con la teoría de Casanova sobre el espacio literario, y también es una muestra de la certeza de la teoría literaria marxista.

¹⁸⁷ Son unas actividades de intercambios culturales entre China y Francia. Según los acuerdos firmados por el gobierno chino y el francés, de octubre de 2003 a julio de 2004, se realizaron actividades culturales chinas en Francia; de octubre de 2004 a julio de 2005, se realizaron actividades culturales francesas en China. Las actividades incluyen exposiciones y espectáculos. Tienen el objetivo de promover el intercambio cultural entre estos dos países.

Después de la publicación de las obras literarias, tanto éstas como su escritor no dejan de ser componentes del ambiente político nacional e internacional. La literatura no es solo una herramienta del poder, sino también una «excusa» o un símbolo de la lucha del poder o las relaciones entre diferentes países.

El caso de Mo se puede concluir brevemente con esta línea: 1) renovación literaria; 2) reconocimiento nacional; 3) rebeldía frente a la propaganda; 4) censura nacional; 5) atención en el extranjero; 6) reconocimiento parisiense; 7) reconocimiento internacional. La carrera de creación de Mo es irónica para él mismo. Cuando intentó escribir como lo que promovió el Partido, no consiguió el reconocimiento de dicho poder. Sólo cuando se enfocó hacia cosas contrarias a la propaganda empezó a ser admitido por el círculo literario y el poder chino, lo que le permitió acercarse al centro del espacio literario mundial.

El primer premio ganado por Mo indica la nueva política cultural china, que era menos rígida que la de los años de Mao pero sin dejar el control. En aquel entonces, la mayoría de las obras de Mo tenían renovaciones formales que podía aceptar el discurso corriente. Después de casi diez años sin poder avanzar, Mo se encontró con la primera censura importante de su carrera -la relativa a *Las baladas del ajo*-. Con una novela más vanguardista -*Grandes pechos, amplias caderas*-, ganó el premio más polémico -el de la revista *Master*-, que fue una señal del conflicto en el círculo literario chino entre los escritores vanguardistas y los defensores del poder. Tanto la obra como este premio está llena de controversias. Como dijimos en el apartado V.I dedicado a la censura de las obras de Mo, el premio de la revista *Master* era el premio con mayor gratificación en aquellos años. Los miembros del comité fueron Xu Huaizhong, Wang Zengqi, Xie Mian, Su Tong, Liu Zhengyun, Wang Gan y Li Rui. Son escritores y la mayoría de ellos son escritores vanguardistas. Elogiaban el coraje de Mo mostrado en el personaje femenino de la obra. Mientras tanto, Peng Jingfeng, Wang Derong y Xiao Rong criticaban esta obra de Mo y dijeron que fue una obra «irracional» y que «deforma la realidad» (Zhang, 1996: 16-17). Cabe mencionar que los tres últimos críticos tienen estrecha relación con el Ejército, siendo uno de los

cuales -Wang Derong- exministro de Cultura de China. Criticaban que el personaje principal -Shangguan Lu (la madre de nueve hijos)- tenía varias relaciones sexuales, lo que consideraron una «distorsión» de la figura de «la Madre», de la tradición y de la Historia. Esto puede ser la cúspide o el fondo del ciclo de su carrera profesional, dependiendo del punto de vista: censuraron este libro en China continental pero la censura le trajo a Mo más atención de otros países.

Para los escritores cuyos países e idiomas quedan al margen en el espacio literario mundial, en este caso para los chinos, ser rebeldes al discurso dominante de su país comunista es el primer paso y el primer requisito para acceder al círculo literario europeo y de habla inglesa. Con las dos censuras Mo se convirtió en un rebelde con éxito lo que le dio acceso al reconocimiento parisiense. Los dos honores otorgados por el capital literario le abrieron la puerta de la «República mundial de las Letras», lo que le condicionó para cosechar el laurel del Premio Nobel de Literatura.

V.4.2 El caso de Mo Yan. Los motivos por los que ganó el Premio Nobel.

En 2012, Mo, por su esfuerzo de combinar «los cuentos populares, la historia y lo contemporáneo con un realismo alucinatorio» (Nobelprize.org, 11 de octubre de 2012), ganó el Premio Nobel de Literatura, que se considera que es uno de los más importantes premios literarios en el mundo. Es el segundo ganador que escribe en chino, el primero es Gao Xingjian, quien ganó el premio en 2000 y fue exiliado de China.

Frente a estos dos ganadores, es obvio el cambio de la actitud del Gobierno chino y de la Academia de Suecia. El Gobierno chino, que siempre está «ansioso» del Premio Nobel, criticó la entrega del premio a Gao Xingjian¹⁸⁸, cuyas obras siguen estando censuradas en China (Díez, 11 de octubre de 2012) -parece que el gobierno

¹⁸⁸ Cita del *People* (人民日报): [Traducción de la autora] El responsable de la Asociación de Escritores de China dijo en una entrevista: El Premio Nobel de Literatura fue utilizado por objetivos políticos y ya ha perdido su autoridad (en chino: 中国作协负责人接受记者采访指出诺贝尔文学奖被用于政治目的失去权威性) (People, 13 de octubre de 2000).

chino no quiere que el hecho de que Gao ganara el Nobel sea parte de la historia de este país-. Mientras tanto, los medios de comunicación más importantes hicieron extensos reportajes al Nobel de Mo (Peng, 12 de octubre de 2012; Yang, Ou, 12 de octubre de 2012; Zhao, Guangjun, 12 de octubre de 2012). Las editoriales hicieron recopilaciones de las obras de este escritor y, para la promoción, en las cubiertas de los libros añadieron palabras como «el ganador del Premio Nobel de Literatura». Al mismo tiempo, indica cierto cambio de la actitud de la Academia a China en el sentido de que otorga dicho premio primero a un escritor exiliado y luego a un escritor reconocido por el poder del mismo país. Los cambios tanto del Gobierno chino como del jurado sueco indican que el Premio Nobel de Literatura es más que un mero premio literario.

Según la teoría marxista y la de Casanova, las obras literarias están, inevitablemente, rodeadas por factores políticos, históricos y sociales, lo cual justifica la necesidad de analizar estos factores con respecto al otorgamiento de este premio a Mo Yan.

V.4.2.1 Introducción al Premio Nobel de Literatura

V.4.2.1.1 La historia y la elección del ganador

Como es sabido, el Premio Nobel fue establecido por el químico sueco Alfred Nobel en 1896, de acuerdo con su testamento firmado en el año anterior:

The whole of my remaining realizable estate shall be dealt with in the following way: the capital, invested in safe securities by my executors, shall constitute a fund, the interest on which shall be annually distributed in the form of prizes to those who, during the preceding year, shall have conferred the greatest benefit to mankind. The said interest shall be divided into five equal parts, which shall be apportioned as follows: [...] one part to the person who shall have produced in the field of literature the most outstanding work in an ideal direction [...] (Nobel, 1895).

De esta manera, concretó que una parte de los intereses serviría para el Premio Nobel de Literatura.

Según la página web oficial del Premio Nobel, en septiembre del año anterior las personas y organizaciones cualificadas como nominadores, que son de 600 a 700, reciben una invitación para nominar a los candidatos para el Premio Nobel de Literatura del año siguiente. Pueden entregar la nominación hasta el final de enero. En abril el comité decide una lista preliminar de unos quince candidatos. En mayo sale la lista de los cinco candidatos finales. Los miembros del comité estudian las obras de dichos candidatos durante el verano para poder discutir en la reunión realizada en septiembre del mismo año con los miembros de la Academia de Suecia. Solo el candidato que tiene más de la mitad de los votos puede ser el ganador. El anuncio sale en octubre y la ceremonia se realiza el diez de diciembre en Estocolmo. Véase la imagen.

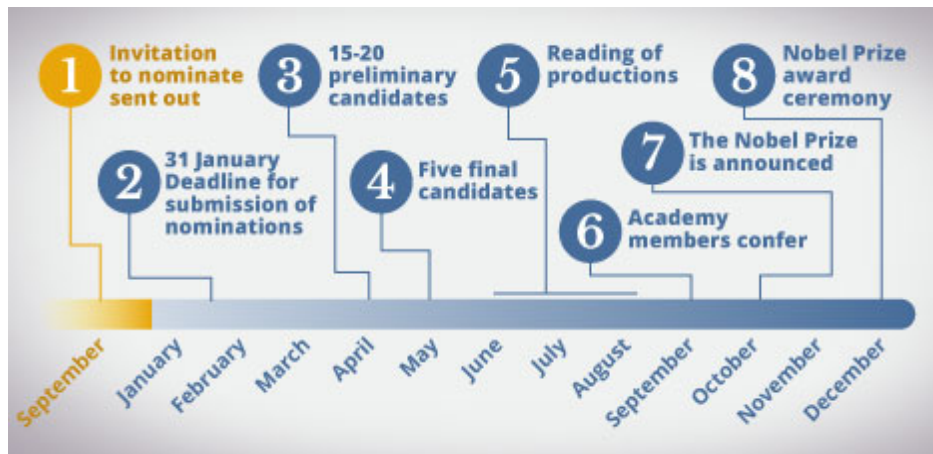


Imagen. 1. ¿Cómo seleccionar a los ganadores del Premio Nobel de Literatura?

Fuente: www.nobelprize.org/nomination/literature/

Según la información aportada por Madeleine Engström Broberg, secretaria de la Academia de Suecia, la Academia decide cuáles son los miembros del Comité del Premio Nobel de Literatura y dichos miembros suelen estar en el Comité durante varios años. Además, en una comunicación personal por correo electrónico, nos

confirmó que los miembros del Comité de 2012 fueron: Per Wästberg (presidente), Kjell Espmark, Katarina Frostenson, Horace Engdahl, Kristina Lugn y Peter Englund.

V.4.2.1.2 Las características del premio: la eurocéntrica, la política y la social

Aunque la teoría de Casanova tiene matices eurocéntricos, hay que admitir que hasta cierto punto tiene razón. Como dijo en su *La República mundial de las Letras*:

La posición dominante del Premio Nobel en la pirámide de reconocimiento y de la difusión de la literatura mundial (explícita, por ejemplo, en la voluntad declarada del jurado de permitir, mediante el premio otorgado a Kawabata, integrar la novela japonesa en la «corriente mundial de la literatura») implica un modelo general que coloca siempre a Europa en posición central y mantiene en la periferia, porque su juicio se ha conservado monopolístico, a todo lo que no viene de ella (Casanova, 2001: 203).

Por la historia y la barrera del idioma, el Premio Nobel de Literatura sigue siendo eurocéntrico, o como dijeron Duran y Huang, enseña la «prevalencia» de idiomas occidentales (Duran; Huang, 2014: 4). Según los datos oficiales, desde 1901 hasta 2017, hay ciento catorce ganadores de este premio, catorce de los cuales son mujeres. El inglés es, inevitablemente, el idioma más usado por los ganadores (veintinueve ganadores) y el francés es el segundo más utilizado (catorce ganadores). Los siguientes son: el alemán (con trece ganadores), el español (con once ganadores), el sueco (con siete ganadores), el italiano (con seis ganadores) y el ruso (con seis ganadores)¹⁸⁹. Según nuestra propia investigación, hasta el año 2017, los países que cuentan con más ganadores son: Francia (quince), EE.UU. (doce), el Reino Unido (nueve), Suecia (siete), Italia (seis) y España (cinco). El país no europeo que tiene más ganadores es Japón (dos)¹⁹⁰. El japonés y el chino son los dos idiomas no

¹⁸⁹ El número de ganadores de cada idioma fue tomado de la página web oficial del Premio Nobel: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/facts/literature/index.html.

¹⁹⁰ Solo un ganador -Mo Yan- es de nacionalidad china. Gao Xingjian, cuando obtuvo el premio en el año 2000, ya tenía nacionalidad francesa (desde 1997).

Europeos más utilizados por los escritores de dicho premio, pero el número -son dos respectivamente- es escaso frente a los escritores de los idiomas occidentales. En su resumen sobre la historia del Premio Nobel de Literatura, Chen también admite la característica eurocéntrica de este premio. Él divide la historia de dicho premio en dos etapas: una etapa es entre 1901 y 1953 y la otra, desde 1954 hasta ahora. Según Chen, de 1901 a 1921, el Premio Nobel de Literatura fue, básicamente, «un premio europeo de Literatura» (Chen, Xing, 2014: 162); de 1913 a 1939, el Comité empezó a prestar atención a las obras literarias asiáticas y americanas (Chen, Xing, 2014: 163). Aun así, la mayoría de los ganadores son escritores de idiomas occidentales (un ejemplo que puso Chen es Tagore, quien ganó el premio por las traducciones al inglés de sus propias obras) y fue desde 1954 cuando el Comité comenzó a tener en cuenta la literatura mundial y la literatura del postcolonialismo (Chen, Xing, 2014: 165, 167).

Obviamente, desde el punto de vista de los jurados suecos, la literatura asiática se mantiene en la periferia del espacio literario mundial. Este resultado tiene muchos motivos, el más importante es la dificultad lingüística. No todos los miembros del Comité saben bien los idiomas asiáticos, ni mucho menos conocen las culturas correspondientes. Sin traducción no tienen acceso a la literatura de estas zonas lejanas. Por ejemplo, la primera traducción de las obras de Mo salió en el año 1993, siete años después de la publicación del texto original en China. Podemos imaginarnos que, en el siglo XX, debido a las guerras, la dificultad de acceder a estas «periferias» era mayor. Por eso, los escritores asiáticos no consiguieron este premio hasta el año 1966¹⁹¹, medio siglo después del fallecimiento de Nobel.

Aparte de la dificultad, la diferencia entre las lenguas también causa otros impactos. Como es sabido, es imposible que las traducciones coincidan cien por cien con los textos originales. Frente a las diferencias culturales y lingüísticas, los traductores adoptan diferentes soluciones: o acercar la traducción al público objetivo, o conservar los elementos originales. Tanto la primera solución como la segunda pueden producir malentendidos o incluso contrasentidos. Así que, para los jurados, es

¹⁹¹ Este año ganó Shmuel Yosef Agnón, un escritor de Israel y que escribe en hebreo, «por su parte profundamente narrativa con tópicos característicos de la vida del pueblo judío».

más fácil contemplar las obras literarias que son de culturas cercanas.

Aparte de la característica eurocéntrica, el Premio Nobel de Literatura cuenta con una característica social y política cada vez más obvia. A lo largo de la historia, el criterio de valoración de este premio ha sufrido cambios, lo cual indica dichas características. Las palabras clave del criterio pasaron desde «el idealismo» al «realismo», «el compromiso» y «el humanitarismo». En la investigación, descubrimos que son las palabras relacionadas con el valor literario las que siempre están presentes a lo largo de la historia, por ejemplo, «estilo», «forma», «riqueza» y «frescura». Es obvio que el comité siempre quería acercar el Premio Nobel de Literatura a la Literatura, pero se nota que pronto se dio cuenta que no podía dar el premio a un escritor sólo por sus éxitos literarios. De hecho, desde el año 1921, la mayoría de los escritores ganaron dicho premio por haber cumplido las dos funciones de escritor a la vez: la estética y la social.

Según el testamento de Alfred Nobel, el premio de literatura pertenece a los escritores que han hecho excelentes obras «en una dirección ideal», lo cual puede interpretarse como una referencia a «el idealismo». De hecho, el idealismo es una de las motivaciones principales en los primeros treinta años desde el primer otorgamiento de este premio. Las palabras relacionadas al idealismo (incluyendo palabras como «el idealismo», «ideal», «idealista» y «sueño») aparecen trece veces en total, nueve de las cuales son anteriores al año 1927, mientras la última vez que aparecen es en el año 1971, cuando el poeta chileno Pablo Neruda ganó este premio¹⁹².

Los valores humanos pueden contar como parte del idealismo. De hecho, desde 1921 palabras como «humano», «humanidad» y «humanitario» empiezan a aparecer, a veces junto con el idealismo, pero en la mayoría de los casos, sobre todo en los

¹⁹² «Por una poesía que con la acción de una fuerza elemental dé vida al destino y los sueños de un continente». Entendemos que «los sueños» están cerca del «idealismo». La última aparición de la palabra directamente relacionada con «el idealismo» es en 1950 en el otorgamiento a Bertrand Russell, «en reconocimiento de sus escritos variados y significativos en los que defiende los ideales humanitarios y la libertad de pensamiento».

casos después del año 1951, aparecen dependientemente como las principales motivaciones de la entrega. Hasta el final de 2017, palabras de esta categoría han salido cuarenta y tres veces, treinta y siete de las cuales son después del final de la Segunda Guerra Mundial (1945). Hasta cierto punto, el comité sustituye valores como «el idealismo» por la «humanidad», los cuales en la mayoría de los casos pueden tener significados similares.

Desde 1959 las palabras relacionadas con el «realismo»¹⁹³ aparecen con más frecuencia. Dentro de las veintisiete apariciones en total, veintiuno son después de 1959 y siete son después de 2000. A primera vista, parece que «el realismo» va contra el idealismo que propuso Nobel, pero no nos costaría entender que durante las guerras (tanto las mundiales como la guerra fría), el realismo es otra manera de expresar el idealismo: con las descripciones de los conflictos tanto dentro de un país como entre varias potencias, se revela lo feo de la realidad donde se encuentra el ser humano y de allí convoca el deseo y la necesidad del idealismo y de los valores humanos. De esta manera, la atención del comité pasó al compromiso del escritor y los aspectos prácticos y concretos como el individuo, la tradición, la sociedad, la historia y la política, etc.

La característica política y social no solo se muestra en «las palabras de motivaciones», sino también se encuentra en la relación del premio con el contexto social.

En primer lugar, destaca la influencia cada vez más fuerte de los premios franceses en la selección del ganador del Premio Nobel de Literatura. En total son veintisiete los ganadores que obtuvieron el reconocimiento francés antes de ganar el Premio Nobel. Dichos reconocimientos franceses incluyen el *Prix Médicis*, la *Ordre de las Artes y las Letras*, el *Prix du Meilleur livre Étranger*, el *Prix Monsegur*, el *Prix Goncourt* y el reconocimiento de la Legión de Honor, etc. La relación entre «la capital

¹⁹³ Incluimos en la categoría del realismo las siguientes palabras (en orden alfabético): compromiso, descripción, experiencia, historia, histórico, opresión, realista, realidad, realismo, realística, sociedad, tradición, vida campesina.

literaria» y el jurado sueco es cada día más estrecha. Dentro de los diecisiete ganadores del siglo XXI, casi la mitad fueron reconocidos primero por Francia y luego por Suecia.

En segundo lugar, es importante la consideración de la nacionalidad o la ideología de los escritores en las épocas especiales, por ejemplo, en las guerras mundiales y la guerra fría. En *La República mundial de las Letras*, Casanova afirmó la característica política y el cambio del criterio del Premio Nobel de Literatura:

Los primeros criterios son políticos, es decir, determinados a partir de las concepciones más heterónomas del mundo [...] A partir de los años 20, con ánimo de renunciar a una concepción demasiado ligada con los acontecimientos políticos, se intentará privilegiar a otra clase de neutralidad (Casanova, 2001: 200).

Esta declaración de Casanova es justo la contraria de nuestra investigación. Las dos guerras mundiales y la guerra fría son sucesos que cambiaron todos los aspectos del siglo XX. La literatura, como parte de la sociedad y del arte, sufrió cambios también, sobre todo en el aspecto del contenido. El siglo XX es un siglo tan doloroso que los escritores no dejan de reflexionar y criticar los hechos injustos y bestiales incluso hasta la actualidad: las guerras, las dictaduras, la segregación racial, el imperialismo, el nazismo y el colonialismo. De hecho, una de las conclusiones que Chen saca en *Los cambios del territorio del Premio Nobel de Literatura* es que la *Weltanschauung* de la Academia iba cambiando y, en este proceso, los acontecimientos del siglo XX ejercieron importantes influencias (Chen, Xing, 2014: 167). Aparte de Chen, Charles Laughlin, experto famoso de Sinología y profesor de Literatura China de la Universidad de Virginia, también afirmó la característica política del Premio Nobel de Literatura:

The award is often given to writers who forcefully oppose political repression. When authors are from countries recently embroiled in political strife, or there are repressive dictatorships or socialist regimes involved, sometimes the artistic aspects of an author's work receive less attention than they would for more famous authors. Even authors from

stable, economically advanced countries are sometimes honored by the Prize as much for representing a new, repressed, or marginalized voice as for their literary achievements, leading many observers to conclude that the Nobel Literature Prize is «political» (Laughlin, 17 de diciembre de 2012).

Según Chen, son antecedentes importantes para entender el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel Tagore, Buck, Kawabata, Oe y Gao Xingjian, porque indican los cambios de idea de la Academia acerca de la literatura de Oriente (Chen, Xing, 2014: 163). Desde 1913, cuando el comité otorgó el Premio Nobel de Literatura a Tagore, quien fue crítico con la sociedad india y apoyaba activamente la independencia de la India, el comité demostraba una inclinación a revelar y criticar los problemas y conflictos en el mundo en vez de meramente enseñar los ideales sin criticar directamente los problemas sociales, lo cual está más cerca del «realismo» y es un poco diferente del «idealismo» propuesto por Alfred Nobel. Después de Tagore, ganaron este premio muchos escritores que eran pacifistas o estaban en contra del poder dominante de su propio país. Por ejemplo, Anatole France, William Butler Yeats, George Bernard Shaw, Borís Pasternak, Miguel Ángel Asturias, Aleksandr Solzhenitsyn, etc. No es difícil descubrir que, desde la Primera Guerra Mundial, el comité daba preferencia a los escritores que criticaban a los gobiernos.

Una comparación interesante es el hecho de otorgar el Premio a Pearl S. Buck y a Gao Xingjian. Nacida en los Estados Unidos, Buck llevaba mucho tiempo en China tanto estudiando como dando clases. En sus obras, expresaba la simpatía por los campesinos y por el Partido Comunista. Al mismo tiempo, criticaba al gobierno del Kuomintang. Ganó el premio en 1938 «por sus descripciones ricas y verdaderamente épicas de la vida campesina en China y por sus obras maestras biográficas» (Nobelprize.org, 2018). Sesenta y dos años después, Gao Xingjian, un escritor exiliado por el Partido Comunista de China, ganó el mismo premio. Ambos son opositores del gobierno, pero el gobierno criticado por uno es el que consiguió la simpatía del otro.

La política no es lo único que influye en el criterio de valoración. La economía es también un factor importante en la selección de ganadores. Según Casanova, la competencia en el área literaria es parte de la competencia entre los países, en la cual tanto «un panteón literario nacional» -las obras- como los grandes escritores son un «poder intelectual» imprescindible para «la afirmación de la potencia nacional» (Casanova, 2001: 144). La competencia literaria es una encarnación de la competencia entre las naciones. De hecho, hasta cierto punto, el reconocimiento de un premio literario eurocéntrico indica el reconocimiento a un país con influencia internacional.

Un ejemplo es Yasunari Kawabata. Ganó el Premio Nobel de Literatura en 1968, en la misma época en la que Japón tenía una rápida recuperación después de la Segunda Guerra Mundial. En 1956, Japón se hizo miembro de la ONU (Organización de las Naciones Unidas). En 1964, realizó las Olimpiadas en Tokio. En el mismo año, entró en la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico). Cuatro años después, o sea, en el mismo año del otorgamiento del Premio Nobel a Yasunari Kawabata, el PIB de Japón tuvo un salto brutal y este país se convirtió en la segunda potencia económica mundial después de superar al Reino Unido, Alemania y Francia. La gran potencia económica de Japón obligaba a los países europeos que estaban acostumbrados a ser el centro mundial a afrontar la verdad: los países «periféricos» estaban acercándose o incluso sustituyendo a los países que llevaban siglos en el centro del mundo. Por eso, dar un Premio Nobel de Literatura -un premio europeo prestigioso- a un escritor asiático es una señal de la necesidad de entender la cultura de este país de ascendiente y reconocerlo como un país con potencia económica e intelectual.

Como un premio literario importante del mundo, en los primeros treinta años del siglo XX el Premio Nobel de Literatura fue para los escritores y las obras idealistas. Debido a los motivos tanto culturales como sociales, dicho premio ha mantenido una característica eurocéntrica hasta la actualidad, de lo cual es una señal el mayor número de escritores con nacionalidad de países europeos y que escriben en idiomas

occidentales. Con los intercambios culturales condicionados por la tecnología y las relaciones diplomáticas entre los países después de las guerras mundiales, cada día más escritores «periféricos» (en comparación con los europeos que se supone que son los «centrales») ganan este premio. Aun así, son escasos los ganadores que escriben en lenguas que no son occidentales.

El siglo XX ha dejado profundos cambios en el ser humano no solo en un nivel concreto como la economía sino también en un nivel abstracto como los valores éticos y la *Weltanschauung* (la visión del mundo y de la vida humana). Por lo tanto, como parte de la sociedad, las obras literarias también sufren cambios tanto en el contenido como en la forma. El criterio del Premio Nobel de Literatura empezó a prestar más atención a la función social de los escritores, lo cual refuerza su característica social y política.

Después de las guerras mundiales, la economía empieza a tener más influencia a la hora de que el comité seleccione los ganadores. Aunque esta consideración existía en los primeros años del siglo XX, ahora la influencia económica es mucho más obvia. El comité quería mantener la autoridad en el área literaria -por lo cual nunca aparta la atención de los elementos literarios a la hora de valorar-, pero hay que admitir que los ganadores de este premio no siempre son la persona que tiene las mejores obras reconocidas mundialmente. En este sentido, el Premio Nobel de Literatura no es puramente literario como lo que debería e intentaba ser. Pero también hay que admitir que eso es inevitable y necesario, porque tanto los escritores como sus obras cuentan con características y funciones sociales -en palabras de Sartre, el compromiso-.

Tiene razón Casanova cuando dijo «[...] son los escritores los que hacen el Nobel y no el Nobel el que hace los escritores» (Casanova, 2001: 199). Al final, son los escritores con sus obras, ideas y experiencia quienes definen qué es el Premio Nobel de Literatura.

V.4.2.2 El caso de Mo Yan

V.4.2.2.1 El «ansia» china por el Premio Nobel

Como ciudadana china, puedo sentir el ansia de todo el país por el reconocimiento internacional (Branigan, 11 de octubre de 2012; Chen, Xiaoming; Tang, 2013; Gao, 12 de octubre de 2012; Lei, 12 de octubre de 2012; Osnos, 11 de octubre de 2012). De hecho, engloba a los Premios Nobeles de todas las áreas en vez de solo a la Literatura, aunque aquí solo nos limitamos a investigar el literario.

Como afirmó Casanova, el centro del espacio literario mundial es París, donde «los libros y los escritores, juzgados, criticados, transmutados, pueden desnacionalizarse y ser así universales» (Casanova, 2001: 173). Y China, el país lejano de la capital de la «República mundial de las Letras», junto con su idioma, queda al margen de este espacio, que es un espacio que no siempre coincide con el político en la realidad. Aunque este país tiene una economía de alto crecimiento después de 1987, no cuenta con un «poder intelectual» reconocido por el mundo o que pueda dejar influencia en el mundo. Frente a la fama de la cultura japonesa, la china, que tiene una Historia más extensa, es poco conocida y sufre de muchos estereotipos de parte ajena. De allí viene el deseo de los chinos por los premios literarios internacionales:

Los escritores chinos, que se cuentan también entre los últimos que han quedado al margen de los grandes flujos internacionales y que se han mantenido en una cuasi autarquía literaria, se reúnen hace algunos años para elaborar una estrategia nacional, presentar candidatos y obtener al menos un premio antes de que finalizara el siglo XX (Casanova, 2001: 198).

Desde los años treinta del siglo XX, había varios rumores de que los escritores chinos ganarían el Premio Nobel de Literatura y de que maestros como Ba Jin, Hu Shi, Lin Yutang, Lu Xun y Shen Congwen eran candidatos potenciales a dicho premio. El Nobel llama tanto la atención en China que el público conoce este premio aun sin enterarse de los premios literarios más importantes de China. Hasta al final de 2012,

el número de los artículos académicos y reportajes con palabras clave de «Premio Nobel de Literatura» en las bases de datos CNKI¹⁹⁴ llega a ser de 8.803. El estudio de los ganadores de este premio indica la atención a los gustos y los criterios de dicho premio, que, hasta cierto punto, refleja las ganas de los chinos de conseguir el reconocimiento literario internacional. Esta ansia de medio siglo es uno de los motivos que hacen que el caso de Mo Yan sea especial para sus compatriotas.

V.4.2.2.2 Comparación con otros ganadores

Mo Yan no es el primer ganador que tiene algo que ver con China. La ganadora estadounidense Pearl S. Buck consiguió el premio por su obra al describir la vida campesina china. El ganador de 2000, Gao Xingjian, fue premiado por su renovación del teatro y la novela china.

Buck, aunque llevaba mucho tiempo viviendo y dando clases en China, seguía siendo una estadounidense. Su escritura en inglés facilitaba la lectura al comité. De hecho, esta entrega no fue un triunfo de la literatura china sino una señal de que los estudios europeos empezaban a girar la mirada hacia las culturas ajenas.

El segundo es mencionado con mucha frecuencia en los reportajes periodísticos para compararlo con Mo Yan, sobre todo en las noticias de la entrega del Premio Nobel a éste. Gao es el primer ganador en idioma chino de este premio. Nació en el año 1940 en el provincial de Jiangxi y empezó a escribir en el año 1983. Sus dos obras dramáticas, *La estación de autobús* (1983) y *La otra ribera* (1986), fueron prohibidas en China. No pudo publicar sus obras hasta el año 1987 cuando se trasladó a Francia. En el año 1997, se nacionalizó francés. Tres años después, es decir, en el año 2000, ganó el Premio Nobel de Literatura principalmente por su novela *La montaña del alma* que publicó en el año 1990 en Taiwán y *La biblia de un hombre* publicada en el año 1999 en Taipei. Escribe tanto en chino como en francés y es

¹⁹⁴ Abreviatura de China National Knowledge Infrastructure (en español Infraestructura de conocimiento nacional de China). Con la primera base de datos publicada en el año 1996, CNKI es un proyecto iniciado por Universidad Tsing Hua para construir bases de datos de China. Cuenta con bases de datos de revistas, tesis doctorales, trabajos fin de máster, historiales, periódicos, patentes, libros electrónicos y anuarios.

también pintor.

Por su presencia en el suceso del 4 de junio de 1989¹⁹⁵, sufrió la censura del Partido Comunista de China y ganó el apoyo de muchos artistas exiliados chinos. Por lo tanto, el hecho de otorgar el Premio Nobel a un escritor exiliado fue interpretado por el gobierno chino como un desafío al Partido en vez de un reconocimiento internacional. Aunque no podemos estar de acuerdo totalmente con las protestas del gobierno chino, es obvio que la decisión de la Academia de Suecia contiene consideraciones políticas: el compromiso de un escritor es importante. Pero en este caso, dicha consideración pesaba más que la literaria en este caso, que es lo que se supone que no debería ser un premio literario.

Debido a su identidad como vicepresidente de la Asociación de Escritores de China y su experiencia de trabajar y estudiar en el Ejército, la entrega del Premio Nobel a Mo Yan provoca muchas críticas. Liao Yiwu y otras personas opinan que las obras de Mo Yan están al servicio del estado, y el Premio Nobel de Literatura se le otorgó para compensar al gobierno chino y llegar a un «equilibrio» con Gao Xingjian, quien ganó el mismo premio y fue exiliado.

El caso de Mo Yan es diferente que el de Gao, tanto en el sentido político como en el sentido literario. Como hemos analizado y resumido en los apartados anteriores, Mo, como escritor está bien dotado: en sus obras, hizo renovaciones formales y de lenguajes, probó varias maneras de narrar, configuró personajes únicos y, lo más importante, combinó todos estos elementos literarios con la sátira y la crítica a la sociedad. Con sus renovaciones y su experimentación literaria él merece el Premio Nobel de Literatura en el sentido literario.

El premiar a Mo también indica el interés de conocer más la cultura china. A diferencia de Gao Xingjian, Mo eligió el discurso popular e introducir los recursos populares en sus obras, lo que aporta una nueva manera de escribir frente a la larga historia y las variadas costumbres de China. Hasta cierto punto, las historias escritas

¹⁹⁵ Véase la nota n.182.

por Mo encajan con los estereotipos de la cultura china: vida campesina, pies vendados, jerarquía, la importancia de la moral, corrupción y la falta de democracia. Con estos elementos el escritor acierta en los gustos de los jurados -siempre resulta más fácil aceptar algo que la gente ya se imaginaba-, pero no lo hizo a propósito. En sus obras se revelan estos problemas que de verdad existían desde hace siglos, pero él, como un médico con vista de lince, anatomiza la sociedad china para poder «curar las enfermedades». Como dijo él mismo, «hay que escribir como parte del pueblo en vez de para el pueblo» (Ye, 2005: 61). Critica desde el punto de vista de un miembro de esta sociedad en vez desde una perspectiva por encima de sus compatriotas. Por ejemplo, en *Rana*, expresó su arrepentimiento de hacer a su esposa abortar y, al mismo tiempo, defendió que la política del hijo único era necesaria. Con las confesiones y los comentarios intenta enseñar una China verdadera al mundo, lo que es imprescindible tanto para China como para otros países. Así que desde este aspecto Mo también merece el premio.

La mayoría de las críticas se dirige a la identidad de Mo Yan como «parte del sistema», lo cual es injusto y carece de razón alguna. La moral no debería incluirse en el criterio de valoración de un premio literario, ya que los valores morales difieren entre países y personas. Es necesario considerar el contexto y la biografía del escritor para entender mejor las obras literarias, pero no deberían incluirse las consideraciones morales a la hora de valorar una obra artística. De hecho, por su identidad, resulta difícil y valorable hacer críticas al sistema donde está sin ser exiliado. Como dijo él en el discurso de la ceremonia del Premio Nobel, todo el mundo tiene el derecho de elegir «llorar o no» (Mo, 7 de diciembre de 2012). Se nota que se rebela a su manera en vez de «a gritos». No puede negar que en sus obras intenta hacer su deber como escritor: las agudas críticas y sátiras son pruebas de esto. Como dijo él mismo, «lo que quiero decir está todo en mis libros»¹⁹⁶; «creo que hay gente que entiende mi manera de escribir. No soy un escritor bueno ni un escritor que siga la ideología corriente» (Mo, 2012a: 144)¹⁹⁷. Es cierto que él «puede ser un cobarde en la vida real y es audaz

¹⁹⁶ [Traducción de la autora] En chino: 我想说的都在我的小说里。

¹⁹⁷ [Traducción de la autora] En chino: 我想还是会有人明白我的写作方式,我是一个不入

a la hora de escribir» (Mo, 2005)¹⁹⁸ y por el coraje en sus escrituras él merece el premio.

V.4.2.2.3 Un análisis contextual

Además de los aspectos comentados en los anteriores párrafos, premiar a Mo Yan indica otros aspectos de la relación entre la literatura y la política, que es lo que nos interesa investigar. La política y la sociedad efectúan influencias de manera más directa después de la creación literaria, en concreto, a la hora de que la Academia hiciera la valoración. De hecho, el reconocimiento de Suecia es más bien el resultado del éxito del gobierno chino en conseguir influencia cultural (y económica) en el mundo más allá de un reconocimiento puramente literario. Para concretar esto cabe investigar el contexto del año 2012, el año en el que Mo consiguió el premio, y la actitud oficial frente a los ganadores chinos del Premio Nobel.

En primer lugar, en relación al contexto Mo publicó su última obra *Rana* al final de 2009. Así que deberíamos investigar el contexto de 2009 a 2012. En diciembre de 2009, Liu Xiaobo fue condenado a la cárcel¹⁹⁹. Al mismo tiempo, se empezó la obra del puente que conecta Hong Kong, Macao y Zhuhai (en la provincia Cantón). En 2010, el buscador Google dejó de ofrecer servicio a China continental²⁰⁰. En el mismo año, se realizaron la EXPO en Shanghai y los Juegos Asiáticos en Guangzhou y ocurrió «el suceso de la leche en polvo envenenada». En 2011, China consiguió superar a Japón y convertirse en la segunda potencia económica del mundo. En el mismo año, se celebraron Los Juegos Universitarios²⁰¹ en Shenzhen.

Durante estos tres años, la economía china crecía a gran velocidad. La potencia

流的作家，不是一个主旋律作家。

¹⁹⁸ [Traducción de la autora] En chino: 在生活中我可以是孙子，写小说时胆大包天。

¹⁹⁹ En 2008, se publicó *La Carta 08*, un manifiesto con propuestas sobre la reforma política y la democratización en China. Liu fue uno de los firmantes. Después de la publicación de esta carta, Liu fue detenido por «incitar la subversión al poder estatal».

²⁰⁰ En 2010, Google anunció que salió del mercado chino continental por «ataques de hackers» y «la censura de Internet en China».

²⁰¹ Son eventos deportivos internacionales que reúnen a los atletas universitarios de todo el mundo.

económica dio a China cierta confianza para rechazar a las grandes empresas que venían de otros países, *v.gr.* Google, y obligaron a dichas empresas a adaptarse a China, es decir, cumplir los requisitos del Gobierno. En China se celebraron muchas actividades internacionales, por lo cual este país dejó una imagen internacional abierta y cada día más extranjeros podían conocer la China verdadera (o la China que su gobierno quería enseñar). Mientras tanto, el Gobierno se mantenía conservador a la hora de tratar los asuntos interiores y al pueblo empezaron a preocuparle los temas de la seguridad alimentaria, la economía (por la crisis mundial) y la diversidad cultural.

Es fácil encontrar los factores importantes de China que ayudaron a Mo a conseguir el premio: el ascenso a potencia económica y la actitud más abierta hacia los extranjeros. Según los informes de comercio publicados en la página web del Ministerio de Comercio de China, desde el año 2009 hasta el final de 2012, el comercio entre China y Suiza seguía aumentando en un total de 975 millones en 2009, en 1.350 millones de dólares en 2012, con un 38,77% de crecimiento (Ministerio de Comercio de la República Popular de China, 2010; Ministerio de Comercio de la República Popular de China, 2012). El comercio entre China y la Unión Europea también crecía, de 412.560 millones en 2009 a 553.440 millones de dólares en 2012. Lo más llamativo es el volumen de la exportación de la Unión Europea a China, que aumentó desde 113.130 millones en 2009 hasta 181.440 millones de dólares en 2012, con un crecimiento del 60,38%. En 2012 China se convirtió en el segundo país más importante del comercio extranjero para la Unión Europea y el primer país desde donde importaba sus productos la Unión Europea (Ministerio de Comercio de la República Popular de China, 2010; Ministerio de Comercio de la República Popular de China, 2012).

Como en todos los casos a lo largo de la historia, los intercambios económicos más frecuentes permiten más intercambios culturales, lo cual facilita el acceso a los productos culturales chinos y la literatura es uno de ellos. Según las panorámicas del MECD²⁰² de España, el número de los libros en chino en el mercado español fue 19

²⁰² Siglas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

en 2009, 23 en 2010 y 18 en 2011 (MECD, 2011: 30; Ministerio de Cultura de España, 2009: 33; Ministerio de Cultura de España, 2010: 35). En 2012 salieron más ediciones multilingües que fueron setenta y nueve, treinta y siete de las cuales son bilingües (castellano y chino), y las restantes (cuarenta y dos) son multilingües (castellano, alemán, chino, francés, inglés e italiano) (MECD, 2012: 32). Desde 2009 hasta 2011, el idioma chino fue el idioma asiático con más ediciones originales en el mercado de España. En 2012, aunque las ediciones originales no aumentaron, salieron más ediciones bilingües, lo que indica que la literatura china o el idioma chino empezaron a llamar la atención de los lectores.

La fuerte economía china y el creciente interés de los lectores por la literatura china pueden interpretarse como «el palo y la zanahoria» para Europa. Desde esta perspectiva, estos dos aspectos pudieron condicionar y obligar a ésta a conocer y reconocer la literatura china, en mi opinión. La entrega del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan puede considerarse como un resultado de esta relación de economía-política-cultura.

En segundo lugar, está la actitud oficial. Cabe mencionar a otro ganador del Nobel: Liu Xiaobo. Como es sabido, aparte de Gao, Liu Xiaobo, quien ganó el Premio Nobel de Paz en 2010, también es una referencia de la actitud de la Academia hacia China. Tanto Gao como Liu son partidarios de apoyar el suceso del 4 de junio de 1989, por lo cual el primero fue exiliado y el segundo fue encarcelado. Dar el premio más importante del mundo a estas personas, quienes están en contra de la ideología dominante de China, es visto como un desafío al gobierno chino, en concreto al Partido Comunista de China. Como es sabido, éste mostró su protesta en vez del orgullo por dicho hecho y, aunque el pueblo chino ya llevaba tiempo con ganas de ganar algún «Nobel», el gobierno censuró estas noticias y las palabras relevantes en Internet, por ejemplo, los nombres de los ganadores, «el suceso 4 de junio de 1989» y «el Premio Nobel de la Paz», etc. De hecho, hasta principios de 2018, en la base de datos CNKI, hay 4.041 resultados de búsqueda con la palabra clave «Gao Xingjian» y ninguno de «Liu Xiaobo».

Aparte de censurar estas noticias, en 2000 el Gobierno chino denunciaba que el Premio Nobel de Literatura «sirvió para objetivos políticos» y que «perdió su autoridad» (People, 13 de octubre de 2000). Esta opinión indica la actitud del Partido Comunista de China, que desde el principio de su establecimiento utilizó la literatura como herramienta de la política. En 2012, cuando Mo ganó el mismo premio, estos comentarios son una paradoja del cambio de actitud del Gobierno.

Al contrario del silencio frente a la entrega del Premio a Gao, el gobierno chino hizo lo que pudo para divulgar la entrega a Mo Yan. En todos los periódicos y páginas web importantes había titulares de esta noticia. En la prensa oficial, el *Diario del Pueblo*, publicaron cinco reportajes sobre este acontecimiento entre octubre y diciembre del año 2012. El Comité Permanente del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista de China llamó a Mo para felicitarle, lo cual nunca le pasó a Gao ni a Liu (People, 13 de octubre de 2012).

El contraste brutal de la actitud del Gobierno chino indica su satisfacción hacia la decisión de la Academia de Suecia en el año 2012. Las actitudes se contradicen: si el premio «ya perdió su autoridad», ¿por qué estaba tan contento el Gobierno chino por la entrega de este premio a Mo? Esta contradicción nos hace sospechar que, tanto para el Gobierno chino como para el resto de mundo, el premio literario es más parecido a un juego o una herramienta. Parece que la esencia de la literatura no ha cambiado desde el comienzo de la civilización humana: ha sido y sigue siendo un método para cumplir unos objetivos políticos o económicos. Como dijeron Zhou y Laughlin, muchos ganadores del Premio Nobel de Literatura son activistas que critican su propia sociedad y el régimen de sus países y «forcefully oppose political repression» (Laughlin, 17 de diciembre de 2012; Zhou, Dongxiang; Li, 2012). El caso de Mo no es una excepción. En lugar de indicar el triunfo de la literatura china, la entrega del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan indica más bien los éxitos de la influencia internacional de China: el gran desarrollo de China, sobre todo en el ámbito económico, hace que el resto de mundo preste más atención a su literatura. La entrega no se puede interpretar como un reconocimiento europeo al régimen chino, al cual siempre se le critica por su falta de democracia. Es más bien una crítica sutil al

régimen chino, ya que Mo criticaba la sociedad china y al gobierno chino, y una intención por parte de los estudiosos europeos de conocer más y promover la literatura china.

V.4.2.2.4 El valor literario de las obras de Mo Yan

Se suele interpretar esta entrega desde una perspectiva política, tanto en China como en otros países, lo cual admitimos después de la investigación y el análisis. Como dijo Marín, la prensa de Occidente se inclina a interpretar la literatura china desde un punto de vista político: presta mucha, o incluso se puede decir demasiada, atención a los aspectos políticos en las obras e intenta descubrir la realidad china en las obras:

Uno de los puntos de tensión que hemos explorado es que la literatura china moderna y contemporánea no es valorada como fenómeno artístico, sino por su valor documental y esto hace que se dejen de lado los rasgos literarios de la obra (Marín Lacarta, 2012: 509).

En el caso de Mo, todos los reportajes citados por ella estudian las obras de Mo desde dicha perspectiva sin mencionar los éxitos literarios de este escritor (Marín Lacarta, 2012: 509). Estamos totalmente de acuerdo con esta opinión. Es necesario estudiar los aspectos políticos de una obra literaria a la hora de juzgar por qué el escritor tiene una función política y es cierto que las obras literarias pueden facilitar conocer mejor una cultura, pero eso no significa que no cuenten con ningún valor literario, en nuestro caso, las chinas. En el caso de Mo, cumplir su función social como escritor no significa que no ofrezca una aportación literaria. Al contrario, él cumple la función política y la función estética en su escritura. Según Marín Lacarta, el valor estético de las obras literarias chinas contemporáneas no ha recibido la atención que debería obtener, lo cual es, en nuestra opinión, una muestra de que la literatura china contemporánea aún está en la periferia del mundo y es algo que queda por cambiar en el mundo occidental, sobre todo en los lectores y los críticos occidentales.

En comparación con la opinión pública, en el discurso de la entrega, la Academia

de Suecia hizo una valoración objetiva y justa del valor literario de las obras de Mo. Según la Academia, Mo ganó el premio por «combinar los cuentos populares, la historia y lo contemporáneo con un realismo alucinatorio» (Nobelprize.org: 11 de octubre de 2012). Esta frase es la valoración a la aportación de Mo para la Literatura: nueva combinación formal y renovación del realismo. En el discurso de entrega, al mismo tiempo en admitir su éxito en «romper los carteles de estereotípica propaganda», en «atacar la falsedad histórica y la hipocresía política» y en «revelar los aspectos humanos más oscuros», elogió su «capacidad de imaginación», su intento de introducir los cuentos y la historia folklórica en las novelas y «la exageración y la parodia» en sus obras (Nobelprize.org: 11 de octubre de 2012). Al final, la decisión de premiar a Mo es la admisión de que en las obras literarias pueden llegar a un equilibrio la política y la literatura, o por lo menos, el comité y el ganador intentaban llegar dicho equilibrio.

Finalmente, este largo análisis nos hace pensar que la entrega del Premio Nobel de Literatura a Mo puede ser un caso del resultado de la intrínseca relación entre la literatura y la política. Elegir a Mo Yan también es una ironía para dicho gobierno porque justo este escritor desde el sistema es quien hizo una crítica más aguda a éste. También podemos ver que, hasta cierto punto, la Academia aún no deja su criterio político a la hora de valorar las obras. Para la Academia, el compromiso social del escritor es un criterio importante a la hora de valorar las obras literarias y eso se puede interpretar como un reconocimiento de que una buena obra literaria debería ser una combinación del valor estético y político (o social).

La decisión de la Academia y la actitud del Gobierno chino son pruebas de que la literatura sigue siendo herramienta de la política hasta la actualidad. El discurso dominante sólo elige las palabras que le vengan mejor y enseña toda su hipocresía: como el Gobierno chino, primero negó la consagración sueca y después de unos años reconoció tácitamente la autoridad de dicha consagración. Esto es un apuro en el que se encuentra la Literatura desde hace 2.500 años: ¿cómo puede conseguir su autonomía frente a la política?

La entrega del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan es, hasta cierto punto, una solución aportada por la Academia y el escritor frente a este apuro. Es imposible negar la esencia política y social de la literatura y su creador, pero es posible llegar un equilibrio entre el extremo de «literatura pura» y el de «literatura propagandística», a través del cual consigue su autonomía la literatura. Como afirmó Eagleton, «el texto desestructura la ideología para reconstruirla en sus propios términos relativamente autónomos» (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 56). Con sus escrituras, que son combinaciones de la renovación literaria y la crítica a la realidad, Mo ofrece una posible solución para los escritores y la literatura de todo el mundo.

V.5 Análisis de la influencia de las obras

En este capítulo vamos a analizar la influencia dejada por las obras de Mo, es decir, la influencia en la sociedad donde se encuentran. Esto es un criterio importante al juzgar una obra realista desde el punto de vista sociocrítico. Como dice Sartre,

Si podemos cumplir lo que prometemos de extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y darán su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada, [...] la literatura habrá vuelto a ser lo que nunca debió dejar de [ser] una función social (Sartre, 1969: 12).

La función social de la literatura se enfoca a «contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea» y a la vez «cambiar la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo» (Sartre, 1969: 12).

Muchos teóricos admiten la función social de la literatura y requieren que ésta cumpla dicha función. En palabras de Fischer, «and unless it wants to break faith with its social function, art must show the world as changeable. And help to change it»

(Fischer, 1992: 48). De hecho, relacionó la función social de la literatura con la política:

The artist's task was to expound the profound meaning of events to his fellow-men, to make plain to them the process, the necessity, and the rules of social and historical development, to solve for them the riddle of the essential relationships between man and nature and man and society. His duty was to enhance the self-awareness and life-awareness of the people of his city, his class, and his nation; to liberate men, as they emerged from the security of a primitive collective into a world of division of labour and class conflict, from the anxieties of an ambiguous, fragmented individuality and from the dread of an insecure existence; to guide individual life back into collective life, the personal into the universal; to restore the lost unity of man (Fischer, 1992: 41-42).

Esta afirmación, sobre todo la parte de «enhance the self-awareness and life-awareness of the people of his city, his class and his nation», nos recuerda las palabras de los Partidos Comunistas en Rusia y en China. De hecho, Fischer identifica la función social como la función política. Mientras tanto, otros teóricos como Lukács, Sartre y Sánchez Vázquez, describen esta función social de la literatura en un nivel más abstracto y filosófico:

El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte, con sus productos, satisface esta necesidad de humanización (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 62).

De todas formas, nadie puede negar el impacto ejercido por la literatura sobre la sociedad. Hasta cierto punto, la influencia dejada por las obras literarias en la sociedad, centrada en la parte de «receptores» del sistema propuesto por Roman Jakobson, es la última parte de la comunicación literaria. Por lo tanto, para completar la investigación sociológica y entender bien las obras, no podemos omitir dichas influencias causadas por las obras de Mo Yan.

Con un periodo tan largo como el que dura la carrera de Mo y sus numerosas obras, en nuestra investigación no se puede englobar las influencias de todas.

Destacaremos el caso de *Rana*, por la cual Mo Yan ganó el Premio Nobel. Mientras tanto, no pasaremos por alto las otras obras como *Sorgo rojo* y *Grandes pechos, amplias caderas*, las cuales indican los puntos de viraje de su carrera profesional.

V.5.1 La influencia sobre la literatura china y sobre los estudios académicos mundiales

Mo, como uno de los representantes de los escritores de la escuela literaria china de «buscar raíces», aporta una nueva manera de combinar los recursos folklóricos chinos y los recursos literarios importados a China en los años ochenta.

Dicha escuela literaria apareció en los años ochenta. Muchos escritores jóvenes de aquel entonces, v.gr: Han Shaogong, A Cheng, Zheng Yi, etc., escribieron comentarios y obras literarias para promover esta escuela. Enfocados en la vida popular y folklórica, los escritores de esta escuela introducen los elementos tradicionales chinos en las obras literarias y los interpretan desde un punto de vista moderno. De hecho, Mo no es el primer escritor de dicha escuela literaria. Pero con sus novelas que tienen Gaomi como escenario, sobre todo *Sorgo rojo*, Mo consiguió tener más fama que los otros en los países ajenos a China.

La influencia directa de las obras de Mo es su aportación a la literatura china. Por ejemplo, *Sorgo rojo* ofrece a los escritores una nueva manera de escribir novelas históricas. Como hemos comentado en los apartados anteriores, en cierta medida, esta obra es el producto de un debate que tuvo Mo con los escritores de la generación anterior a la suya. Gracias a *Sorgo rojo* y las otras novelas, Gaomi se convirtió en un espacio literario único de la literatura china, un espacio donde se puede encontrar la auténtica vida campesina en China y contemplar los cambios bruscos de diferentes épocas. Mo admitió haber leído *Cien años de soledad* (pero no antes de escribir *Sorgo rojo*), y es cierto que Gaomi es como Macondo, donde el escritor puede opinar como quiera sin preocupación de ser un sospechoso rebelde al gobierno al que dirige la crítica. En las novelas posteriores a *Sorgo rojo*, Mo se aprovecha de este escenario y se convierte en más audaz en hacer críticas. Por lo tanto, su aportación no solo se

encuentra en la creación del pueblo literario -Gaomi-, lo cual consolidó la escuela de «buscar raíces», sino también su aportación reside en el intento de hacer críticas más agudas a la sociedad en las obras en vez de enumerar las tradiciones o elementos folklóricos de un pueblo chino. De esta manera, profundizó la escuela de «buscar raíces» y la hizo una herramienta para que los escritores cumplan su función social.

Otra influencia directa causada por las obras de Mo es el aumento de los estudios académicos sobre esta escuela literaria. Según CKNI, después de la publicación de *Sorgo rojo* en 1986, la cantidad de los artículos académicos publicados con la palabra clave de «buscar la raíz» en el ámbito de las humanidades al año aumentó de uno en 1985 a cuarenta y ocho en 1986. Después de la entrega del Nobel a Mo, el número de los artículos académicos con la palabra clave de «Mo Yan» publicados en un año aumentó de 262 en 2012 a 1.400 en 2012.

Aparte de su repercusión en las áreas literaria y académica, el éxito de Mo se convierte en un beneficio económico directo (Fan, 12 de octubre de 2012; Gui, 12 de octubre de 2012; Li, Qingyu, 12 de octubre de 2012; Pan, 12 de octubre de 2012; Yan, Jincheng, 12 de octubre de 2012), sobre todo para su pueblo natal -Gaomi-. Después de 2012, la casa antigua de Mo se convirtió en un sitio turístico (Du, 7 de octubre de 2017). El ayuntamiento de Gaomi invirtió unos cien millones de yuanes (RMB) para plantar sorgo rojo y renovar los sitios aparecidos en las novelas de Mo, por ejemplo, el puente Qingsha donde Yu Zhan'ao -el protagonista de *Sorgo rojo*- preparó una emboscada para atacar a los japoneses (Liu, Daocai, 19 de octubre de 2012). No investigaremos en sí es razonable o no este llamado «turismo cultural de sorgo rojo», pero es cierto que el éxito literario de Mo ayudó al crecimiento económico de su propio pueblo y generó un beneficio económico de una manera directa.

La influencia de las obras de Mo no se limita a ser nacional en China sino que llega a ser mundial. Gracias a la conocida adaptación al cine de *Sorgo rojo* (estrenada en 1987)²⁰³, hecha por Zhang Yimou, y la entrega del Nobel, las editoriales, los

²⁰³ La película ganó muchos premios chinos e internacionales, enumeramos algunos de los más importantes: el Premio del Oso de Oro (Berlín, 1988), el Premio del Gallo de oro (China,

investigadores y el público empezaron a prestar más atención a las obras de Mo. De hecho, Mo fue introducido en España a finales del siglo XX y casi una mitad de todas las obras traducidas salieron después del 2012. Según la búsqueda en JSTOR, una base de datos de artículos y revistas, son en total 54 los artículos académicos que tratan de investigaciones sobre las obras de Mo Yan, dentro de los cuales treinta y uno son publicados entre 1988 (cuando la película *Sorgo rojo* ganó el premio en Berlín) y 2012 y veintitrés son publicados después del año 2012. En la base de datos ProQuest, son 555 los artículos que tratan de investigaciones de la literatura china, 232 de los cuales salieron después del año 2012. Veamos la búsqueda en Dialnet, una base de datos de los artículos y tesis doctorales, hasta el 2018 son treinta y seis los artículos académicos que son investigaciones sobre Mo Yan y sus obras, mientras la mayoría (treinta y uno) son publicados después del año 2010. Es cierto que la literatura china aún no está muy estudiada en Occidente, pero es obvio que la fama de Mo ayuda a divulgar sus obras y la literatura china. Con estas investigaciones, Occidente va conociendo este país asiático, sobre todo en el ámbito literario, lo cual facilita los estudios culturales.

Aparte de la influencia académica, las obras de Mo también dejan influencia pública. Según la búsqueda con la palabra clave de «Mo Yan» que realizamos en Google, 3.600 sobre 3.700 enlaces son después de 1 de octubre de 2012. Si buscamos «Chinese literature» en Google, descubrimos que 4.600 entradas sobre las 4.700 son después de dicha fecha. Es decir, la entrega de Nobel a Mo facilita a sus obras llamar la atención pública de Occidente, por lo cual la literatura china llama más la atención del público de Occidente.

1988), la película de mejores comentarios de la Feria Internacional del Cine (Sydney, 1988), la mejor película votada por los oyentes del radio de la Feria Internacional del Cine (Bruselas, 1988), etc.

V.5.2 Los comentarios de otros escritores

Como todos los autores y todas las obras que critican la sociedad y el poder, Mo Yan y sus obras causaban mucha controversia tanto dentro del país como en el ambiente internacional. Por su situación especial -trabajando en una asociación del Gobierno- y su éxito en conseguir el reconocimiento internacional, existen opiniones dirigidas a su lenguaje y temas; y, otras enfocadas a la tendencia política del autor. Como las obras se dedican a revelar a los lectores la realidad, es la razón por la que esta controversia está prevista y es razonable. Podemos decir que, Mo, como los otros escritores vanguardistas, está siempre en el ojo de huracán. No debemos olvidar el caso de *Grandes pechos, amplias caderas* que comentamos en el apartado V.1 dedicado a la censura. Dicha obra ganó el premio con mayor gratificación y provocó un debate entre los conservadores y los vanguardistas. Pero en este apartado nos enfocamos en los comentarios a Mo después de que ganara el Premio Nobel de Literatura porque la entrega de dicho premio causó controversia internacional. Analizaremos las opiniones de otros escritores sobre Mo Yan y sus obras. La controversia causada por la entrega del Premio Nobel a Mo es un caso que se debe destacar en la investigación de la relación entre la política y la literatura, porque demuestra que la literatura y sus derivados (v.gr. los premios literarios) no son puramente literarios y que los escritores también son «cómplices» de esta realidad.

Para analizar el impacto dejado por Mo en el círculo de escritores, seguimos tomando la polémica causada por la entrega del Premio Nobel como un ejemplo. Es obvio que la controversia entre sus colegas se concentra en la pregunta de que sí es un escritor dentro del régimen o no; en el caso de admitir que Mo sea un escritor dentro del régimen, el debate se enfoca en si un escritor como parte del régimen es un ganador adecuado de un premio literario que promueve el «idealismo».

No hace falta que enumeremos más las opiniones de los escritores chinos que apoyan la decisión de la Academia Sueca, ya que, como hemos intentado demostrar en los apartados previos, nos parece un argumento sólido. Los comentarios publicados

en los periódicos chinos importantes también defendían que Mo fue un ganador merecido del Premio Nobel (Jia, 12 de octubre de 2012; Jiao, 12 de octubre de 2012; Lei, 12 de octubre de 2012; Peng, 12 de octubre de 2012; Tao, 12 de octubre de 2012; Yan, Hui, 12 de octubre de 2012). Los comentarios chinos se pueden dividir en dos partes: 1) admiten el valor literario de las obras de Mo (Chen, Hanci, 12 de octubre de 2012; Jiang, 12 de octubre de 2012; Lan, 12 de octubre de 2012; Tang, Xuepeng, 12 de octubre de 2012; Wu, 12 de octubre de 2012; Xu, 12 de octubre de 2012; Ye, 12 de octubre de 2012; Yi, 12 de octubre de 2012; Yu, 12 de octubre de 2012); 2) consideran que el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel es un triunfo de la literatura china y el idioma chino (Liao, Yi, 12 de octubre de 2012; Shan, 12 de octubre de 2012; Wang, Guoping, 12 de octubre de 2012; Wang, Xiaohua, 12 de octubre de 2012).

Aun así, cabe mencionar los comentarios de unos estudiosos occidentales de Sinología que apoyan a Mo, los cuales prestan más atención al valor literario de las obras que a la influencia de China. En *Resumen de los comentarios de los estudiosos de Sinología sobre el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel*, Wang hizo una recopilación y un análisis de los comentarios de los expertos occidentales. Aparte de los estudiosos mencionados en los comentarios extranjeros, por ejemplo, Michel Hockx (BBC, 11 de octubre de 2012; Flood, 11 de octubre de 2012; Jacobs; Lyall, 11 de octubre de 2012) y Nicky Harman (Flood, 11 de octubre de 2012), no son pocos los que apoyan a Mo: Wendy Larson, Robert E. Hegel, Edward M. Gunn, Jeffrey C. Kinkley, Kirk Denton, Charles Laughlin, Zhang Xudong y Martin Walser, etc. Los defensores de Mo elogian la «energía» y el estilo chino que contiene el lenguaje de Mo, los temas de sus novelas y las críticas hechas por Mo en sus obras (Wang, Xiaoping, 2014: 91-92).

También hay defensores de la idea de que Mo no es un merecido ganador del Premio Nobel, los cuales se enfocan en criticar el lenguaje mezclado y la falta de crítica verdadera a la sociedad (BBC Chinese, 12 de octubre de 2012; Zhou, Dongxiang; Li, 2012). Anna Sun, Didi Kirsten Tatalow y Wolfgang Kubin son algunos de los oponentes. Los más representativos y afamados son Liao Yiwu y

Hertha Müller, quien también ganó el Nobel de Literatura.

Liao Yiwu es un poeta chino que vive en Alemania. Escribió unos poemas sobre el tema de Tiananmén de 1989 y fue encarcelado en el año 1990. Durante sus cuatro años en la cárcel a través de charlas o entrevistas acumuló mucho material sobre los prisioneros, los cuales son de la clase más baja de China. Con estos materiales publicó *El registro de entrevistas con las personas marginales*. Sus libros fueron censurados en China e incluso las editoriales que publicaron sus obras fueron cerradas. La autoridad, además, no le permitía salir del país y en el año 2011, andando, cruzó la frontera de China y Vietnam y cogió un avión a Alemania. Sus obras fueron publicadas en Europa y en Taiwán. Es un escritor censurado que sostiene una actitud crítica contra el gobierno. Al enterarse de la noticia de que Mo Yan ganaría el Premio Nobel de Literatura, escribió una carta al Comité de Suecia para protestar. Critica que el lenguaje de Mo Yan es «la traducción de la literatura occidental», con el cual «cuenta supuestas historias de la China rural» (Liao, Yiwu, 25 de diciembre de 2012). Quiere decir que, en comparación con los escritores del siglo XX, Mo Yan no cuenta con un lenguaje procedente de la literatura clásica y desde el punto de vista de Liao, esto es un criterio importante para valorar una obra literaria china. En cuanto a los temas de las obras de Mo Yan, Liao opina que el defecto fatal es la limitación al gobierno de bajo rango en China y la omisión del asunto de Tiananmén de 1989. Además, cuestiona la tendencia política de Mo Yan y propone que no merece el premio porque Mo es un «escritor del estado». Ai Weiwei²⁰⁴ y Hertha Müller comparten la misma idea con Liao al respecto de la opinión política de Mo Yan (El Cultural, 11 de octubre de 2012). La relación intrínseca con el Partido se ha convertido en un argumento de oposición a este escritor.

²⁰⁴ Ai Weiwei es el hijo del escritor chino Ai Qing, quien fue miembro del Partido Comunista de China hasta 1957 y en el mismo año fue condenado como derechista. En 2009 el blog de Ai Weiwei fue censurado. En 2011 fue encarcelado durante 81 días, lo que provocó muchas protestas por parte de otros países. En el mismo año fue acusado por haber defraudado al fisco y tuvo que pagar una multa de 15,22 millones de yuanes (RMB). Fue censurado en muchas exposiciones de arte moderno en China. En 2015 el gobierno chino le devolvió el pasaporte y él se fue a Alemania. Liao Yiwu criticó que Ai tuviera un compromiso con el gobierno chino para conseguir el pasaporte y que Ai dejara de ser un artista libre.

Al contrario, el Comité de Suecia lo elogia tanto por el lenguaje como por el tema.

He is more hilarious and more appalling than most in the wake of Rabelais and Swift - in our time, in the wake of García Márquez, [...] (Wästberg, 10 de diciembre de 2012).

y le admite su esfuerzo de

tears down stereotypical propaganda posters, elevating the individual from an anonymous human mass, [...] attacks history and its falsifications as well as deprivation and political hypocrisy, [...] reveals the murkiest aspects of human existence (Wästberg, 10 de diciembre de 2012)²⁰⁵.

Estos dos lados de la polémica son representados por Liao Yiwu y por el Comité de Suecia, respectivamente. A continuación, vamos a justificar estas ideas desde la base de los análisis previos sobre el autor y sus obras.

A primera vista y considerando las obras de Mo, Liao Yiwu tiene razón. En las obras anteriores a *Rana* como *Grandes pechos, amplias caderas* y *La vida y la muerte me están desgastando*, hay descripciones de la Revolución Cultural y las reuniones de críticas. Aunque dichas descripciones son muy breves en comparación con la larga extensión de las obras, tenemos que admitir que Mo sí que intentaba ser lo más realista posible. Sin embargo, al mismo tiempo, es cierto que Mo Yan siempre evita el tema de Tiananmén en 1989. El contexto en su obra va desde el final de la dinastía Qing hasta la política de Reforma y Apertura, pero Mo Yan nunca ha escrito ni marcado el año 1989 en ninguna obra suya. El año 1989 es un año importante para China: el suceso de Tiananmén, la entrega del Premio Nobel de la Paz al

²⁰⁵ [Traducción de la autora]: Él es más hilarante y más terrible que la mayoría con la estela de Rabelais, Swift y, en nuestro tiempo, la de García Márquez. [...] Mo Yan] destruye los carteles de propaganda estereotipada, eleva al individuo de una masa humana en el anonimato, [...] ataca la historia y sus falsificaciones, así como la privación y la hipocresía política. [...] revela los aspectos más lóbregos de la existencia humana.

decimocuarto Dalai Lama, el cambio de presidente del Gobierno chino, etc. Pero en la cronología de distrito Dongbei de Gaomi este año es un año pacífico. Esa también puede ser la razón de que Mo Yan no indicara el año cuando comenzó la política de Reforma y Apertura, porque había pruebas importantes en este año -establecer zonas económicas especiales- y no quisiera crear polémica con el asunto de Tiananmén. También es cierto que Mo Yan se limita a los rangos bajos del ayuntamiento de Gaomi sin tocar el tema del gobierno central.

No podemos descartar la posibilidad de que Mo nunca olvidaba protegerse mientras escribía. Como un escritor que sufrió varias censuras y como parte del régimen, él conocía muy bien las consecuencias que podría tener si fuera condenado a ser un rebelde del Partido. Se atreve a tocar el tema de la Revolución Cultural, porque ésta sucedió hace treinta años y han fallecido casi todas las personas de alto cargo en aquel entonces, y, hasta cierto punto, el Partido ya admitió el error cometido en dicha revolución. Aun así, tuvo que tener mucho cuidado al tratar este tema y sólo dedicó unas pocas palabras para describir los diez años de la Revolución Cultural. El año 1989 es diferente. Jiang Zemin, quien jugó un papel importante en el suceso de Tiananmén, aún está vivo y tiene cierto poder en el gobierno central. El Partido tomaba dicho suceso como una rebelión y sigue teniendo un control rígido sobre palabras como «4 de junio». Esta actitud oficial indica la grave consecuencia que se puede tener si se comenta el suceso de 1989. Por eso, Mo eligió omitir este año en la historia de su Gaomi para evitar una posible complicación. Desde este punto de vista, la crítica de Liao es acertada y Mo creó la paz de 1989 en sus obras con el objetivo de protegerse.

Pero a nuestro juicio, esta limitación es razonable y, al contrario de la opinión de Liao, dicha limitación no impide a Mo hacer críticas ni lo hace un escritor menos comprometido. Por un lado, el distrito Dongbei de Gaomi es el mundo literario en la mayoría de sus novelas (incluidos *Sorgo rojo*, *Grandes pechos*, *amplias caderas*, *La vida y la muerte me están desgastando*, *El suplicio del aroma de sándalo* y *Rana*). A la gente de un pueblo tan apartado y pobre no le interesa el gobierno central, lo que le

interesa es cumplir sus necesidades primarias (v.gr: sobrevivir, comer, beber, vestirse y abrigarse, etc.). A ellos les importan más las cosas que hay alrededor de ellos. Esto se corresponde con las características de los campesinos que son de bajo nivel de formación. Esta falta de atención al gobierno central se corresponde con los personajes que quiere configurar. Por otro lado, el distrito Dongbei de Gaomi es, como indica el escritor mismo, una representación de la sociedad china. Inevitablemente, los personajes representan a todos los chinos. La realidad es que, desde que existe el país, los chinos carecían de conciencia política. Este fenómeno se debe a muchas causas, una es la dependencia de la sociedad de la agricultura y otra es el oscurantismo del gobierno desde la época feudal a la actual, casi dos mil años. La falta de preocupación por la política, o sea, la falta de conciencia democrática, es una de las malas costumbres de la nación china. Y las clases más bajas tenían las ideas tradicionales y las malas costumbres arraigadas. De hecho, es una preocupación de Mo y un punto que él critica es que la gente solo preste atención al beneficio económico.

De esta manera, Mo Yan se dirige directamente a las malas «raíces» de la nación a la que pertenece. Así que, el autor, en el caso de *Rana*, y en otros muchos casos, al limitarse al gobierno de bajo rango, no es para defender y ocultar la oscuridad del gobierno central. Como indica Mo Yan en una entrevista con Nobelprize.org y en el discurso, su pubertad en el pueblo es la fuente de su creación; y, hasta ahora, estaba utilizando los materiales acumulados de aquel entonces. Limitándose a su propia experiencia, sus cuentos se concentran en la vida rural. Con los análisis previos en este trabajo, podemos ver que, en el momento de criticar la realidad sobre las absurdidades del ser humano y las injusticias de la política, no tiene ninguna clemencia y con su «peppery» (como pimienta) picante lenguaje revela las oscuridades de la historia, la política y el ser humano. Todos los conflictos expresados en sus obras son argumentos de esta idea -el concepto de *pensamiento* propuesto por Aristóteles- de sus obras. Además, él admite que le interesa mucho el tema del alma (naturaleza) del ser humano y éste es el objetivo de sus obras literarias -investigar por qué hay gente que siempre está ayudando a los otros y por qué hay otra que no tiene

límites en su maldad, ni arrepentimiento, ni remordimiento-. En este sentido, salta de la jaula de la política y sube el nivel/tema de sus novelas al nivel compartido por todo ser humano -los valores comunes-, que son nada menos que la política y que son, por lo menos un intento de llegar, el idealismo indicado por Alfred Nobel. Este hecho de dejar la política al lado es una señal de que él, de ninguna manera, es un escritor que cante el himno para el poder.

Sobre el lenguaje, Mo Yan admitió que había sido influido por García Márquez. Indicó que las obras de Gabriel García Márquez influyen en aquella generación de escritores como Su Tong, Yu Hua, Jia Pingwa, etc, una característica de los que prestan atención a la vida rural en China (Mo, 2005; Zheng, 12 de octubre de 2012). Pero eso no significa que los escritores no tengan sus innovaciones ni sus propios estilos. El uso de la lengua dialectal es una de las innovaciones que construye la identidad de los personajes y de los lectores. Tampoco podemos olvidarnos de sus intentos en renovar la forma de contar cuentos. Lo que Liu argumenta es la ruptura del lenguaje de Mo Yan con el de la literatura clásica china. Es cierto que, la lengua de China de hoy se ha alejado de la de la China antigua. Después del Nuevo Movimiento Cultural en el principio del siglo pasado, la lengua se ha vuelto más oral y vulgar. Con la fundación de la República Popular China, el chino simplificado se divulgó para que el aprendizaje de la lengua se facilitara y hubiera menos analfabetos. Con estos dos cambios, la lengua de hoy ya difiere mucho de la lengua de las obras clásicas.

El argumento de Liao no puede ser un motivo para criticar a Mo. Desde nuestro punto de vista, el lenguaje rural, que es un lenguaje utilizado por más de la mitad de la población de China, tiene todo el derecho de convertirse en una parte de la literatura china, sobre todo la literatura realista. Es cierto que no es tan elegante como el lenguaje clásico; y, además, a veces cuesta entenderlo. Pero introducirlo en la literatura de los letrados es un hecho valiente y necesario para describir la verdadera vida china y, posteriormente, criticarla. Liao se ha equivocado en este aspecto porque el objetivo de que Mo utilice este lenguaje es criticar, en su opinión, las malas costumbres arraigadas en la sangre de los campesinos y elogiar la vitalidad que

también están arraigadas en la sangre de los campesinos.

Esta polémica es una buena muestra de nuevo sobre la relación entre la literatura y la política. Es cierto que son inseparables. Respecto a la pregunta de si debe vincularse el éxito de una obra con la tendencia política mostrada, la respuesta de la Academia de Suecia y Charles Laughlin es afirmativa. Como dijo Laughlin: «All literature is political, but each writer figures politics in a different way» (Laughlin, 17 de diciembre de 2012). En el discurso de la ceremonia de entrega del Premio Nobel a los ganadores, la Academia también muestra su atención a la tendencia política de las obras literarias (Laughlin, 17 de diciembre de 2012). Por ejemplo, la obra *Rana*, que fue apreciada por la Academia, no solo propone los conflictos sino también anima a los lectores a reflexionar, porque en la novela, el escritor no propone una salida. Está llena de sentimientos de impotencia de los individuos frente a los mecanismos de un país, un gobierno y una política. Al mismo tiempo, nadie puede negar que dicha obra también cuenta con un valor estético, aunque la estética de Mo no guste a todo el mundo.

En conclusión, estas polémicas entre los escritores son unas pruebas más de la intrínseca relación entre la política y la literatura. Sea como fueren los argumentos de cualquier parte, en el fondo -y en nuestra opinión- el mundo sigue sin reconocer la autonomía de la literatura.

En China continental, donde se supone que hay menos libertad de palabra, la prensa obedece al Partido y unifica los comentarios sobre la entrega del Premio Nobel a Mo Yan, pasando por alto la polémica internacional. En comparación con la actitud callada de la prensa en 2000 frente a la entrega del mismo premio a Gao Xingjian, un escritor censurado y exiliado por el Gobierno chino, los elogios y felicitaciones hechas por la misma prensa a Mo parecen irónicas e irreales. Es obvio que, en China, con la perpetua influencia del Marxismo de la URSS y del Maoísmo, la literatura aún es una herramienta de la política: la política aprovecha la literatura para cumplir el objetivo de consolidar el dominio.

Mientras tanto, y con respecto a la utilización de la literatura, pasa lo mismo en el mundo occidental. Con la arraigada influencia del enfrentamiento capitalismo-socialismo y la separación del mundo académico y la prensa, mencionada por Marín Lacarta, en muchos casos los críticos y el público orientales hacen hincapié en los matices políticos de las obras y la vida de Mo, pasando por alto las sátiras en las obras, los éxitos del autor en la renovación literaria y, lo más importante, el intento de conseguir una perfecta combinación de la literatura y la política.

Liao se opone a Mo por su tendencia política. Se opone porque la tendencia de Mo es distinta de la suya. Si la de Mo hubiera coincidido con la suya, Liao habría cambiado probablemente su actitud. Como dijo Laughlin a los oponentes de Mo:

Mo Yan writes about political tensions in Chinese society and the tragic mistakes of the Chinese Communist Party with humanism and conscience, even if he does not write about them in a manner that gets him exiled or imprisoned. I disagree with Perry Link and many other of Mo Yan's critics' sense of how literature is political. They want all or nothing; to them, a Chinese writer redeems himself only by incurring the wrath and punishment of the government, otherwise his writing is too soft on socialism (Laughlin, 17 de diciembre de 2012).

Según los comentarios hechos por Liao, podemos deducir que éste ha leído pocas obras de Mo, por lo cual quizá no ha podido descubrir la verdadera intención del escritor escondida en este «carnaval» del lenguaje. Después de leer los escritos de Liao, es fácil descubrir que Liao es un escritor que tiene más tendencia política que Mo. Sus hechos y comentarios no dejan de recordarnos el sometimiento de la literatura a la política, lo cual es una de las ideas de la crítica artística del Maoísmo criticado por Liao. Para éste, la literatura también es una herramienta de la política.

En el fondo, tanto la gente que hace la crítica de que Mo no apoye a los escritores exiliados como la gente que promueve la «literatura pura» toma la literatura como una herramienta de la política. La única diferencia suya frente al Gobierno chino es el objetivo político. Ninguna parte admite la autonomía de la literatura y la esencia de la

polémica es la divergencia política entre diferentes partes. La polémica sobre el ganador del Premio Nobel y sus obras no es nada más que uno de los productos de la discrepancia política. Los comentarios de los estudiosos y escritores son las señales que revelan la intrínseca relación entre la literatura y la política, un vínculo que nunca podemos evitar ni borrar.

V.5.3 La influencia sobre el mundo editorial

La prueba más directa de la influencia de las obras de Mo Yan sobre el mundo editorial es el número de las publicaciones realizadas por las editoriales.

Las editoriales, como organizaciones de negocio y que buscan lucro, tienen el olfato más sensible a las oportunidades traídas por la entrega del Premio Nobel a Mo Yan. En China, después de octubre de 2012, son cuatro las editoriales que publican recopilaciones de las obras de Mo, son Baihua Literature and Art Publishing House, la editorial del Pueblo de Yunnan, la editorial de Arte de Zhejiang y The Writers Publishing House²⁰⁶. Todas las recopilaciones nuevas van con las palabras «Mo Yan: el ganador del Premio Nobel de Literatura de 2012» en las cubiertas. La discusión entre las editoriales sobre el derecho de autor que sucedió en el mismo año también indica la gran influencia causada por este evento «literario».

En España la influencia más directa es el aumento de las publicaciones traducidas de autores chinos, lo cual indica que la entrega del Premio Nobel a Mo sí cumple uno de los objetivos de la Academia Sueca: La promoción de la cultura y la literatura china en el mundo occidental (Guelbenzu, 11 de octubre de 2012; Lu, Yuanyuan, 12 de octubre de 2012; Wang, Lan, 12 de octubre de 2012; Wang, Le, 12 de octubre de 2012).

Según la base de datos de libros del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, después de 2012, va aumentando el número de las publicaciones traducidas del chino

²⁰⁶ [Traducción de la autora] En chino son: 百花文艺出版社, 云南人民出版社, 浙江文艺出版社, 作家出版社。

directamente. Véase la tabla.

Año	Libros traducidos del chino	Literatura contemporánea	Porcentaje de los libros de la literatura contemporánea
2012	27	7	26%
2013	21	7	33%
2014	33	9	27%
2015	15	4	27%
2016	16	8	50%
2017	16	6	38%

Tabla 2. El número de publicaciones traducidas del chino directamente en España
(2013-2017)

Elaborado con información de la base de datos de libros del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España
(www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn/base-de-datos-de-libros.html)

En cuanto al número total de publicaciones traducidas del chino, podemos ver que en el año 2014 se da una pequeña subida. No es difícil encontrar el motivo de este auge: después de octubre de 2012, las editoriales decidieron introducir más obras chinas y los proyectos que empezaron en aquel entonces terminaron en 2014. En los años posteriores a 2014, aunque el número total ha bajado, los libros de literatura china contemporánea ocupaban un mayor porcentaje, hasta el año 2016 cuando dicho porcentaje llegó a ser un 50%. Además, aparecieron dos publicaciones sobre los estudios literarios orientados a la literatura china (véase el anexo I).

Tomamos la editorial Kailas como ejemplo. Kailas es la editorial que publicó más obras de Mo Yan. En la página web de la editorial Kailas, podemos ver que, dentro de todos los libros publicados de Mo, seis salieron después de 2012²⁰⁷. Además, la editorial Kailas notó el «efecto del Premio Nobel» e introdujo más obras de la literatura china. Dentro de los pocos libros pertenecientes a la categoría de literatura

²⁰⁷ Los seis son: *¡Boom!* (2013), *Trece pasos* (2015), *El manglar* (2016), *El clan de los herbívoros* (2017), *El mapa de tesoro escondido* (2017), *El rábano transparente* (2017).

china publicados por Kailas, seis de ellos fueron publicados después del año 2012²⁰⁸. De estos seis libros, tres son de la antigua China, o sea, de las obras antiguas clásicas chinas que a los occidentales les son más familiares (Confucio, Lao Tse y Sun Tse); dos son de la China del siglo XX (Yu Dafu y Lu Xun) y una es de la China contemporánea (desde el final del siglo XX hasta el siglo XXI). En la investigación sobre la situación de la traducción de la literatura china en España, Wang citó al responsable de la editorial Kailas, el cual

[...] está muy satisfecho con la apuesta que hizo por Mo Yan, dado que la publicación de las versiones castellanas de sus obras «ha despertado un interés extraordinario» no solo en España sino también en América Latina (Wang, Chenying, 2016: 74).

Esta satisfacción de la editorial explicó su decisión de «abrir camino a la publicación de más obras del mismo autor y quizá también de otros escritores chinos que se vinculan de una manera u otra con Mo Yan» (Wang, Chenying, 2016: 74).

Podemos descubrir que, hasta cierto punto, la entrega del Premio Nobel a Mo promueve la introducción de la literatura china en España, pero también es cierto que el efecto del Premio Nobel es algo muy puntual o temporal. Con el reducido número de los libros traducidos y publicados en España, la literatura china sigue siendo una corriente marginal para los lectores españoles. Dentro de los pocos libros conocidos en el mercado español, pocos son de la China contemporánea. Los motivos son varios: la barrera del idioma, el problema de los derechos de autor -ya que a las editoriales les resulta más fácil traducir libros de los escritores que murieron antes de los años sesenta del siglo XX-, y el gusto de las editoriales y de los lectores, quienes son dirigidos por las primeras. Con la tabla y el ejemplo de Kailas, se nota la influencia dejada por Mo en los mercados extranjeros, pero también es obvio que queda mucho por hacer por la promoción de la literatura china en el extranjero, sobre todo en

²⁰⁸ Son *Analectas* de Confucio, *Déjame en paz* de Murong Xuecun *Diario de un demente. La auténtica historia de Ah Q* de Lu Xun, *El arte de la guerra* de Sun Tzu, *La oveja descarriada* de Yu Dafu y *Tao Te Ching* de Lao Tse. Todos fueron publicados en 2014.

España.

V.5.4 La influencia sobre los lectores: *docere*, enseñar deleitando.

En la *Epístola a los Pisones*, para solucionar las dudas sobre la poesía planteadas por los Pisones, Horacio plantea una tópica llamada mayor configurada a partir de tres dualidades que tienen que ver con el autor, la obra y la finalidad de la literatura. En la dualidad orientada a la finalidad de la literatura, Horacio retoma el concepto de *docere* y propone una respuesta: enseñar deleitando:

Los poetas pretenden o ser útil o deleitar, o decir a un tiempo cosas agradables y provechosas para la vida. Cualquier precepto que des, sé breve, para que rápidamente los espíritus capten, dóciles, tus palabras y las retengan fielmente. [...] Se llevó todos los votos el que combinó lo útil con lo agradable, deleitando y enseñando al lector al mismo tiempo (Horacio, 1894: 110-111; Horacio, 2002: 217d, 218d).

El concepto horaciano -de ascendencia retórica- se refiere a la influencia de la de la literatura sobre los receptores y es un aspecto que vamos a analizar en este apartado.

Mo tienen una opinión parecida a la de Horacio. El insiste en que «las novelas deben ser interesantes» y, al mismo tiempo, afirma que un escritor «debe preocuparse por la vida y el destino del ser humano, el cambio de las emociones humanas y la pérdida de razón del ser humano en una sociedad cambiante» (Mo, 2003: 67, 341)²⁰⁹. Para los lectores chinos, en primer lugar, Mo cuenta la historia que ellos ya conocen o incluso algunos vivieron. Aun así, las obras de Mo ofrecen una historia diferente que la de los libros escolares. En segundo lugar, la crítica realizada en las obras de Mo hace que los lectores reflexionen sobre la sociedad y el país. En el peor de los casos

²⁰⁹ [Traducción de la autora] En chino: [...] 作家应该关注的, 始终是人的命运和遭际, 以及在动荡的社会中人类情感的变异和人类理性的迷失 [...] 小说要好看。

de que los lectores no se fijen en ninguno de los dos aspectos mencionados arriba, pueden conocer algo al menos sobre la cultura folklórica de la Provincia Shandong.

Para los lectores extranjeros, las «lecciones» que da Mo con sus obras son un poco distintas. En primer lugar, es la revelación de la vida campesina en China, lo cual encaja, en parte, con los estereotipos sobre China que tuvieron los extranjeros. Las imágenes mostradas en las novelas de Mo «encajan con la literatura campesina china que se imaginaba Occidente» (Jiang, 2015: 188; Li, Jie, 8 de diciembre de 2012)²¹⁰. En segundo lugar, es la demostración de una China moderna después de los años ochenta del siglo XX que no es muy conocida en el extranjero. En tercer lugar, es la crítica hacia la sociedad y el país. Dos de estos tres factores son temas conocidos por los extranjeros, lo cual facilita la aceptación del texto y, posteriormente, las partes que no encajan con los estereotipos por parte de los lectores.

Al mismo tiempo, Mo tampoco ha dejado la parte de deleitar aparte. De hecho, los componentes que analizamos en los capítulos anteriores, por ejemplo, el lenguaje, la sátira, la parodia y algunos personajes, sirven para entretener a los lectores.

Al fin y al cabo, lo que quiere enseñar, tanto para los lectores chinos como para los lectores extranjeros, son los valores y las malas costumbres compartidos por todo ser humano. Al mismo tiempo, quiere expresar la impotencia de los individuos frente a los cambios históricos de los siglos, lo cual también es compartido por todos los lectores. Por eso, Mo Yan escribe desde el punto de vista de los campesinos, lo cual le pone a sí mismo en una posición igual o incluso inferior a los lectores y provoca la empatía, o como dijo Aristóteles, la *catarsis* (traducida como «purificación» en la

²¹⁰ [Traducción de la autora] En chino: 莫言诺奖: 吻合西方想象的中国文学. En este comentario, Li dijo:

[...] 那个屁股意象只要被汉学家们认定是中国的, 不管很中国还是有点中国, 汉学家都会认同, 都能接受, 都具备获奖条件。就此而言, 莫言获得诺奖, 乃是莫言小说那个野蛮、愚昧、落后的中国屁股意象与汉学家心目中的中国主义之间的一拍即合 (Li, Jie, 8 de diciembre de 2012).

[Traducción de la autora]: [...] Una vez que los sinólogos piensan que estas imágenes son de China, sean muy de China o poco de China, los sinólogos van a aceptarlas y [las obras de Mo] se convierten en obras calificadas del Premio. En este sentido, el motivo por el cual Mo ganó el Premio Nobel es porque la imagen de China en las novelas de Mo -la imagen bárbara, ignorante y atrasada- encaja perfectamente con la imagen de China que tienen los sinólogos.

cita), a éstos.

Según Aristóteles:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos (Aristóteles, 1991: 1118).

Según Chen, en un principio, los griegos interpretaban este concepto desde la perspectiva médica. Lo interpretaban como «limpieza, cura» (Aristóteles, 1996: 228). A lo largo de la historia, muchos autores han intentado averiguar a qué se refería Aristóteles cuando hablaba de *catarsis*, por ejemplo, John Milton, Jacob Bernays y S. H. Butcher. Éste piensa que la *catarsis* no es sólo un método por el que los espectadores/lectores expresen sus propias emociones, sino también es una técnica artística con la cual se ofrece placer a los lectores a la hora de contemplar las obras literarias (Aristóteles, 1996: 230). En esta tesis estamos de acuerdo con la opinión de Butcher. En el caso de Mo Yan, pensamos que las descripciones de los individuos impotentes frente a los cambios históricos en las obras de Mo pueden provocar las emociones de los lectores (v.gr. «compasión y temor», como lo que dijo Aristóteles). De esta manera, se llega a provocar una conmoción, una verdadera *catarsis*. Este es uno de los motivos por el cual las obras de Mo tienen valor literario.

Podemos decir que el núcleo de todas las obras de Mo son estas «lecciones» en vez de los elementos folklóricos que nos llaman la atención en un primer vistazo de sus obras. Como él dijo en una entrevista:

Creo que la literatura es primero universal y perteneciente a todo el ser humano, y luego nacional. Serían comprensibles las novelas solo cuando éstas revelen las emociones compartidas generalmente por el ser humano y las características básicas del ser humano. [...] Con esta

premisa cumplida, se introducen las características nacionales (a las obras) (Mo, 2012a: 200)²¹¹.

De esta manera, la literatura desempeña un papel importante en la configuración de la sociedad y el entorno que la rodea y de la cual viene la literatura. Los marxistas ya eran conscientes de este efecto o de esta autonomía que tiene la literatura. Como escribió Marx en su *Tesis sobre Feuerbach*: «The philosophers have only interpreted the world, in various ways; the point is to change it» (Marx; Engels, 1845). La literatura es un medio por el que la gente realiza esta «transformación». Como afirmaron muchos teóricos marxistas, la tarea del artista es descubrir el problema por medio de la forma artística (Lukács, 1969: 8), y, posteriormente, criticar y modificar la sociedad. Dicha modificación o transformación se puede realizar a través de los individuos, o sea, los lectores, quienes reciben la influencia de las obras literarias y son componentes de la sociedad (Marcuse, 1977: 32). La literatura puede (y tiene que -desde el punto de vista de los marxistas-) influir sobre la sociedad de la cual deriva, así se cierra el círculo o la interacción entre la política y la literatura.

V.6 ¿Literatura propagandística?

Mucha gente supone que Mo Yan escribe para defender al Partido y al país, sobre todo para alabar y adular a la dirección de Xi Jinping. Liao Yiwu está de acuerdo con la opinión de Xia Ming, un profesor en CUNY²¹²; el control ideológico del Partido ha creado un nuevo método, en vez de censurar elige publicar (Liao, Yiwu, 25 de diciembre de 2012). Los opositores a la decisión de la Academia Sueca piensan lo mismo que Liao Yiwu y Xia Ming: «porque Mo Yan no tendría nada sin el Partido y el Ejército» (RFA, 7 de enero de 2015), así que se deduce que Mo Yan, como

²¹¹ [Traducción de la autora] En chino: 我觉得所有文学它首先是世界的, 是人类的, 然后才是民族的。你这个小说必须能够揭示人类普遍认可的一种感情, 能够揭示人类的最基本的特性, 那么这才有可能被人所理解。[...] 在这个前提下把民族特色的东西融合进去。

²¹² Graduate Center and the College of Staten Island (New York).

beneficiario del régimen, tendría un agradecimiento sincero a este sistema que ha hecho daño a la mayoría de la gente dentro de él. En este sentido, Mo Yan toma el tema de la planificación familiar en *Rana* porque el gobierno quería modificar esta política. No puede denunciar la crueldad del pasado, pero se requiere dirigir la opinión pública a la idea de que es la hora de cambiar esta política, porque si una obra solo alaba al Partido, nadie la lee y es obvia su característica propagandística. Por eso, Mo Yan combina la alabanza y la crítica en *Rana* y la última, según Liao, es para cubrir la característica propagandística de la obra (Liao, Yiwu, 25 de diciembre de 2012; RFA, 7 de enero de 2015). A través de este análisis, Liao Yiwu y otras personas opinan que las obras de Mo Yan están al servicio del estado, y el Premio Nobel de Literatura se le otorgó para llegar a un «equilibrio» con Gao Xingjian, quien ganó el mismo premio y fue exiliado. Todo esto, desde el punto de vista de los críticos, es resultado del éxito del gobierno chino en conseguir influencia cultural en el mundo (He; Tan, 11 de octubre de 2012)²¹³.

En el trabajo de Marta Policinska, se cita a Andrei Zhdanov, quien presentó el concepto del realismo socialista en 1934 en el I Congreso de Escritores Soviéticos:

El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviética, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística deben combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo (Apud. Policiska, 2008: 118-129).

²¹³ En la entrevista realizada en el foro de People.com.cn, He dijo: «Hace diez, veinte o treinta años, parecía que no podíamos ganar este premio. Por eso, [el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel] indica que China está cada día más fuerte. Es la consecuencia de que el mundo preste cada día más atención a la influencia cultural china, a los escritores chinos y a las obras literarias chinas» [traducción de la autora]. En chino: 如果说在十年、二十年、三十年前, 这样的奖好像是不会落到我们中国人头上的, 这也说明我们国家在强大, 我们的文化影响力、我们的作家、我们的文学作品也越来越多被世界所关注的结果。

De hecho, la función del realismo socialista es, con el espíritu del socialismo, transformar ideológicamente al hombre. Por eso, el realismo socialista «has frequently been abused and misapplied to academic historical and genre paintings and to novels and plays in fact base on propagandist idealizations», como Fischer dijo en *The Necessity of Arts* (Fischer, 1992: 107). Aunque dicho realismo socialista tiene su propio significado, en la realidad no es nada más que un «estilo literario» (si se puede llamar de esta manera) con que la política manipula a los artistas y a los lectores para ejercer influencia sobre éstos. Para Fischer,

El [realismo socialista], y en general el arte y la literatura socialista, es fundamentalmente la conformidad del artista y del escritor con los objetivos de la clase trabajadora y del mundo socialista en deformación (Fischer, 1972: 109).

Es obvio que esta afirmación ya está bastante contaminada por la política de la URSS. Aunque sabemos que la propaganda tiene una larga historia y no solo existe en los países comunistas, es inevitable relacionarla con dichos países por la fuerte propaganda ejercida por los estadounidenses.

Policinska enumera unas características para identificar la literatura propagandística. Para ella, la literatura propagandística debe contar con unos componentes básicos: un «héroe positivo» y una serie de clichés.

Un héroe positivo es:

El hombre nuevo de la sociedad nueva, un comunista. Por un lado se presentaban los cambios psicológicos que se producían en los hombres y las mujeres con la Revolución y las nuevas condiciones económicas y sociales, reflejando los problemas del momento, y por otro se presentaba una imagen idealizada, una visión mítica del hombre con elevados principios, que guía a su comunidad, un hombre sin dudas acerca del futuro comunismo y sin tachaduras morales (Policinska, 2008: 125).

Y los clichés son componentes relacionados estrechamente con dicho «héroe

positivo». Policinska afirma:

El realismo socialista se basaba en una serie de clichés que movían al héroe positivo. Uno de ellos era la pertenencia a la «familia», no en sentido natural, sino a la gran familia de luchadores por la misma causa. Otro era el martirio y el sacrificio. [...] También se repetía mucho el motivo según el cual una persona relativamente asocial es guiada por un mentor que le hace ver la luz de la nueva realidad, que refleja el ritual de la iniciación (Policinska, 2008: 126).

Estas dos características son las más importantes y directas para que podamos identificar las obras propagandísticas, aunque no negamos que existen otras estrategias de propaganda política. En este apartado vamos a verificar si las obras de Mo Yan cuentan con estas características sin olvidar averiguar las opiniones del escritor, las cuales asoman en el análisis que realizamos en los capítulos anteriores.

V.6.1 Falta del «héroe positivo» y de los clichés

En las primeras obras de Mo Yan como *El soldado feo* y *La playa negra*, se nota que Mo intentaba encajar al criterio del realismo socialista propuesto por el Partido. Los protagonistas en dichas obras son soldados, que, sean como fueran sus apariencias y familias, son fieles al Partido y se dedicaban a servir o incluso sacrificarse. Los cambios sucedieron desde *Sorgo rojo* y, desde aquel entonces cuando el autor probó el sabor del triunfo de los personajes que no son arquetipos del realismo socialista, Mo dejó los «héroes positivos» y los clichés para siempre hasta en sus últimas obras. Tomamos *Rana* como ejemplo, pero no nos limitamos a hablar de esta obra sola, ya que sus personajes nos recordarán a personajes de las otras obras.

A nuestro juicio, *Rana* no cuenta con las características ni la función del realismo socialista. La primera prueba es la falta de un «héroe positivo». En *Rana*, la mayoría de los personajes son personas comunes, incluso de clase baja, quienes solo tienen el deseo de sobrevivir. La única creencia de ellos es sobrevivir, tener descendientes, o

conseguir dinero. No tiene nada que ver con «el espíritu socialista» (Policinska, 2008: 125), el cual es uno de los clichés de la propaganda del Partido Comunista. Los dos únicos que son parte del régimen y en un momento determinado son fieles al Partido, Tía y Renacuajo, se arrepienten por las consecuencias de esta fidelidad. El escritor no está afirmando la creencia en el socialismo, sino al contrario dudando de esta llamada creencia y fidelidad.

Inevitablemente, Tía y Renacuajo en *Rana* nos recuerdan a unos personajes que también son miembros fieles del Partido en otras obras de Mo Yan, los cuales no son nada más que representantes de la «degeneración» del ser humano. Son personajes principales (como Tía y Renacuajo) o personajes de menor importancia cuyos representantes son Hong Taiyue en *La vida y la muerte me están desgastando* y Lu Shengli en *Grandes pechos, amplias caderas*. El primero, como secretario general de la Comuna del alcalde Ximen, insiste en el Maoísmo fielmente y en los años 80 del siglo XX se convirtió en un tozudo anacrónico por su fiel creencia en el Maoísmo. La segunda, como jefa de la ciudad de Dalan, fue encarcelada por corrupción. En los miembros del Partido Comunista de las obras de Mo, a quienes deberían ser «héroes positivos», se les juntan el egoísmo, la cobardía y la codicia, los cuales son aspectos que nada tienen que ver con cualidades positivas. Estos personajes son, en nuestra opinión, uno de los argumentos para oponerse a la idea de que Mo sea un escritor de propaganda.

La segunda prueba de que Mo no escribe novelas propagandísticas es la falta de clichés. En *Rana*, no aparece ningún cliché como «el espíritu del pueblo», el «optimismo», y los personajes no están luchando contra las fuerzas de la naturaleza ni contra las personas hostiles al régimen sino contra sí mismos, contra sus propios deseos primitivos y las oscuridades de sí mismos. Ellos forcejean a causa de sus propios deseos o deseos de otras personas.

Como hemos analizado antes, no existen conflictos entre clases sociales, sino conflictos de las oscuridades y las luminosidades de la naturaleza humana, los cuales existen en el interior de todos los personajes tanto de los miembros del Partido como

de los «representantes de la sociedad antigua» -los soldados de Kuomintang y los terratenientes-. Como se indica en el análisis realizado en el apartado IV.6 dedicado a los conflictos en las obras, todos los conflictos y personajes de las novelas de Mo sirven al pensamiento humanista del escritor. Las maldades de la naturaleza del ser humano hacen que éstos se aprovechen de la política, la economía y la moral para cumplir cualquiera de sus objetivos. De esta manera, Mo rompe los arquetipos y clichés propuestos por el Partido -que los comunistas siempre son valientes, honrados y desinteresados- e intenta cumplir su compromiso como un humanista.

La tercera prueba es la falta de una ideología uniforme en sus obras. Es difícil encontrar una ideología propuesta por los políticos en *Rana* y las otras obras de Mo: No tiene nada que ver con la comunista, pero tampoco es la ideología de la sociedad capitalista que subraya la libertad y la democracia. A través de los conflictos, lo que quiere revelar y sobre lo que quiere reflexionar es sobre los valores compartidos por todo el mundo, es decir, la naturaleza humana, que es un tema eterno de la literatura y compartido por todo ser humano. Desde nuestro punto de vista, existe poco optimismo en la obra, o incluso solo queda la desesperanza del ser humano porque al final solo queda la mentira, el egoísmo, la cobardía y la codicia. Dicho de otro modo, es fácil encontrar en las obras la impotencia de los individuos frente a las épocas cambiantes y la decepción del escritor frente a las oscuridades de la naturaleza humana. Por supuesto, esto tiene que ver con el conservadurismo de Mo Yan o la influencia del confucianismo, que también es una de las influencias dejada por la política a la literatura porque la formación y la experiencia del escritor ya se convierten en una parte subconsciente del escritor. Pero podemos ver el esfuerzo hecho por Mo de alejarse lo más posible de la ideología que lo rodea y de escribir desde una posición neutral.

Como decimos en el apartado IV.2.2 (contra la gran narrativa), en sus obras Mo mueve todos los recursos literarios -el lenguaje, los personajes, la historia- para escribir unas novelas que no encajan en los criterios del discurso dominante. Al ser

obras que van contra la metanarrativa, ya niegan la posibilidad de ser obras propagandísticas. Dudamos mucho de que las obras de Mo sean nuevas estrategias de la propaganda, ya que las obras analizadas en esta investigación, las cuales son las más importantes de Mo Yan, se concentran en nada más que los individuos de diferentes clases sociales. En sus obras no existe ningún héroe arquetípico del realismo socialista: Los que parecen buenos a primera vista (v.gr: Yu Zhan'ao, Renacuajo, Shangguan Lu, etc.) hacen lo que pueden para sobrevivir, mientras los «malos» (por ejemplo, Ximen Nao, Sima Ku, Tía) también tienen empatía con los demás y nos hacen pensar que muchos de sus hechos son resultados inevitables en determinadas épocas. Mo, junto con sus lectores, se preocupa por el destino de los individuos en las épocas cambiantes. Dicha preocupación es justo una señal del humanismo y el tema eterno de las obras artísticas de fama en la historia del ser humano.

V.6.2 Las opiniones del escritor

Como sabemos, y Mo Yan también admite que, en China existe cierta censura en la publicación:

¿La creación y publicación de novelas son totalmente libres hoy en China? Claro que no. [...] Pero en comparación con los libros de los años 50 y 60 del siglo pasado, los libros de hoy son mucho más variados, algo increíble (Mo, 12 de octubre 2012)²¹⁴.

Como miembro del Partido que además es vicepresidente de la Asociación de Escritores de China, Mo Yan tiene que cumplir sus obligaciones. Por eso, al mismo tiempo que admite la existencia de la censura en China, hizo la comparación de la

²¹⁴ [Traducción de la autora] En chino: 中国的小说写作、小说出版你说他完全自由，这当然不是。但是你如果读一下现在那些公开的出版的书，然后再读一下我们上个世纪50年代、60年代公开出版的书，你就会发现这种出版的宽度已经放宽到令人惊讶的地步。En una conferencia en Estocolmo, Mo defendía la necesidad de censura en el país (Flood, 11 de diciembre de 2012).

actualidad con los años cincuenta del siglo XX para defender las políticas culturales del Partido de ahora. A partir de muchos de sus discursos o hechos públicos se puede notar su tendencia conservadora en muchos aspectos, sobre todo en política.

Una demostración es que siempre rechaza relacionar sus obras con la política, aunque es aguda la crítica a la política en sus obras:

No me gusta el tema de la tendencia política en las obras literarias. No creo que la literatura deba tener esta función [de expresar una tendencia política] (Mo, 2012a: 247)²¹⁵.

Por supuesto, hay escritores que se inspiran en sus obras en la sociedad actual e intentan solucionar los problemas reales a través de las novelas.

Dudo mucho acerca de esta manera de escribir, ya que las novelas no pueden y tampoco deben encargarse de esto (Mo, 2012a: 318)²¹⁶.

La primera cita demuestra el rechazo de Mo a la literatura de tendencia. En la segunda cita, literalmente, Mo niega la función social de la literatura, por lo cual intenta subrayar la autonomía o la independencia de la literatura frente a la sociedad. Cabe destacar que estas dos citas, aparecidas en *Charlas sobre la Literatura* -la recopilación de 18 entrevistas desde 1999 hasta 2009-, son de dos entrevistas en periódicos europeos: La primera es una entrevista publicada en octubre de 2003 en *L'Obs* de Francia y la segunda es una entrevista publicada en abril de 2007 en *La Repubblica* de Italia. Lo destacamos porque en las entrevistas con chinos la opinión de Mo es un poco diferente. Véase la opinión de Mo expresada en los medios chinos:

En *Las baladas del ajo*, este cambio (del estilo que difiere del estilo de *Sorgo rojo* y *El rábano transparente*) me permitió intervenir directamente en la sociedad y en la realidad. Escribí lo que sucedió en la realidad porque me sentí responsable y por la buena conciencia en mi

²¹⁵ [Traducción de la autora] En chino: 文学的“政治导向”，是一个令我厌恶的问题。我不认为文学应该承担这样的功能。

²¹⁶ [Traducción de la autora] En chino: 当然，确实有一部分作家从当下的社会生活中取得写作素材试图用小说来解决现实存在的问题，我对这种写作方式持怀疑态度，因为小说不应该也承担不了这样的功能。

corazón (Mo, 2012a: 28)²¹⁷.

En mis novelas están muy bien expresados mi actitud hacia la sociedad, mi crítica a los poderosos y mi empatía con los débiles (Mo, 2012a: 221)²¹⁸.

Los novelistas tienen que contar con una actitud crítica firme. En realidad, todo el mundo está haciendo críticas, pero los novelistas no pueden hacer críticas como se discute en la calle. Dicha actitud crítica tiene que ser el soporte de las novelas de todas las épocas. Al elegir ser escritor, uno elige ser un rebelde, un rebelde que hace crítica a la sociedad. En todas las épocas, los buenos escritores son buenos críticos (Mo, 2012a: 243)²¹⁹.

La primera cita es de la charla entre Kenzaburo Oe y Mo Yan durante la estancia de Oe en China (del día nueve al trece de febrero de 2002). La segunda cita está sacada de una charla entre Mo y Wang Yao²²⁰ realizada en diciembre de 2012. La tercera cita es de la entrevista de Mo con el periodista del *Periódico de Arte de Literatura*²²¹. Frente a los críticos y periodistas chinos, Mo, al contrario de la actitud de rechazar relacionar la política y la literatura que expresó en las entrevistas con periódicos extranjeros, destaca la importancia de hacer crítica a la sociedad y la función social de la Literatura.

No es difícil explicar estas actitudes que parecen paradójicas. Mo sabe que la

²¹⁷ [Traducción de la autora] En chino: 可这一转向却让我对现实社会进行了直接的干预。这样写眼前发生的事情是因为我的责任感和良心在起作用。

²¹⁸ [Traducción de la autora] En chino: 我通过小说的方法, 把我对现实的态度, 对强者的批评, 对弱者的同情, 已经表现得非常充分了。

²¹⁹ [Traducción de la autora] En chino: 小说家应该有强烈的批判精神。实际上每个人都在批判, 作家不能简单跳出来, 像骂大街的, 但这种批判精神应该是支撑小说的时代精神。你选择了做家政职业, 你就选择了一个反叛者的行当。扮演了一个反叛的批判的角色。任何一个时代的好作家都是扮演了一个批评者的角色。

²²⁰ Wang Yao es escritor y crítico literario. Ahora es profesor y decano del Departamento de Literatura China en la Universidad de Suzhou.

²²¹ Es un periódico creado en septiembre de 1949. La Asociación de Escritores de China se encarga de la redacción de este periódico.

moda de la crítica literaria fuera de China es relacionar la política con las obras literarias chinas, como dijo Marín Lacarta, que los críticos intentan estudiar la historia y la política china verdadera a través de las obras literarias (Marín Lacarta, 2012: 509). Por eso, es bastante común juzgar una obra literaria china con el criterio de si el escritor es rebelde o no. En el caso de que el escritor no sea tan rebelde como lo que «debería ser», se negaría el valor literario de las obras de dicho escritor. Con sus declaraciones en las entrevistas, Mo quería que los críticos y los lectores extranjeros orientaran la atención al texto mismo en vez de fijarse en la tendencia y la identidad política del escritor. Mientras que en China, donde las tendencias políticas son casi impuestas por el Gobierno y en general falta una actitud crítica -ya que China nunca ha tenido movimientos parecidos a la Ilustración-, Mo quería que el público empezara a cuestionar todo lo que ha oído y visto, ya que es el primer paso de rebelarse contra la propaganda y de ser un ser humano independiente. De esta manera, se esfuerza para cumplir sus funciones tanto la social como la artística como escritor: que los lectores de otros países también disfruten del texto que es la parte más básica y esencial de la Literatura, y que sus compatriotas se liberen de la ignorancia y la propaganda.

De hecho, según el análisis realizado en esta investigación, Mo es un humanista. Como dijo él mismo:

Aunque yo trabajaba y escribía en la China dirigida por el Partido, no se puede limitar mis obras a los partidos. Desde que empecé a escribir en los años 80, siempre escribía desde un punto de vista humanístico. Escribía sobre la emoción y el destino del ser humano, que ha atravesado la frontera de clases y políticas. Es decir, mis novelas están por encima de la política. [...] El Premio Nobel de Literatura es un premio de Literatura, no de Política. Valora la creación de un escritor desde el punto de vista de todo ser humano (Mo, 12 de octubre

2012)²²².

Y el comentario del Comité apoya esta idea:

Playfully and with ill-disguised delight, he reveals the murkiest aspects of human existence, almost inadvertently finding images of strong symbolic weight. [...] Ideologies and reform movements may come and go but human egoism and greed remain (Wästberg, 10 de diciembre de 2012)²²³.

«El egoísmo y codicia del ser humano» en la última frase es la única cosa que se mantiene en todas sus obras incluso en la última. En sus novelas después de los años ochenta del siglo XX, el escritor intentaba mostrar los valores compartidos por el ser humano (la bondad, la sinceridad, etc.) pero lo que queda al final es el egoísmo, la codicia y la ignorancia de los personajes. En la entrevista de Nobelprize.org, Mo Yan dice que una vez alcanzado su objetivo primario al escribir -«comer bien»-, él sigue escribiendo porque le interesa el alma del ser humano -«¿Por qué hay gente que siempre es buena y otra siempre es mala?»-. Según su reflexión y su experiencia, esto no ha sido decidido por el nivel de educación. «Hay gente que cuenta con bondad innata, y alguna con maldad innata»²²⁴. En la entrevista se le atribuye a Dios, es decir, para él, a unos motivos desconocidos. Como el comentario del Comité, pasados tantos movimientos y políticas, solo queda el egoísmo y la codicia. Éste es el conflicto del alma mencionado en la parte anterior; y, por este conflicto, la obra de Mo Yan tiene valor para el ser humano y merece el premio.

²²² [Traducción de la autora] En chino: 但是，我的作品是不能用党派来限制的，我的写作从 80 年代开始，就非常明确的是站在人格角度上。写人的情感、人的命运，早已突破了这种阶级和政治的界限，也就是说。我的小说是大于政治的。[...] 诺贝尔文学奖是文学奖，不是政治奖，诺贝尔文学奖是站在全人类的角度上来评价一个作家的创作。

²²³ [Traducción de la autora]: Con deleite disfrazada y de una manera juguetona, revela los aspectos más lóbregos de la existencia humana. [...] Ideologías y movimientos de reforma pueden ir y venir, pero el egoísmo y la codicia humana permanecen.

²²⁴ [Traducción de la autora] En chino: 有的人天生就是那么好的，有的人天生就是那么坏的。

A Mo Yan le gusta mucho comentar y explicar sus propias obras. Este hecho, por un lado, limita la imaginación de los lectores y las posibles explicaciones a las obras; por otro lado, aporta material para analizar su actitud y el objetivo de esas mismas obras. Obviamente, es necesario investigar los textos porque la narración oculta muchas opiniones del autor, pero no se puede decir que éste esté de acuerdo con todo lo que dicen los protagonistas. Por ejemplo, no es difícil encontrar las opiniones del escritor ocultas en *Rana*.

En una entrevista, el escritor indica que en realidad es un conservador:

Este conservadurismo se muestra incisiva y vívidamente en mis obras. Siento mucho dolor e incluso ira al ver que el medioambiente está destruido y sobreexplotado. [...] Hay que bajar la velocidad del desarrollo. [...] Veo con mucha amargura el desarrollo después de los años ochenta (Nobelprize.org, 6 de diciembre de 2012)²²⁵.

Esta opinión fue enseñada en *Rana*. Es cierto que, en *Rana*, en la época de la Reforma y Apertura, el pueblo ha experimentado cambios titánicos y estremecedores. Han cambiado el nombre al distrito Chaoyang y hay muchas nuevas áreas residenciales, chalets y fábricas de japoneses y coreanos. Como indica en *Rana*:

Se ha unido a la capital del distrito, se han mejorado las comunicaciones y se ha reducido la distancia con el aeropuerto de Qingdao; [...] La mayor parte de nuestro pueblo se ha convertido en campos de golf (Mo, 2010: 211)²²⁶.

Para una persona que prefiere escribir con pluma y papel (Mo, 2010: 12), estos cambios le causan inquietud, sentimiento de pérdida y depresión. En *Rana*, el conflicto del alma y el interés económico es el principal conflicto durante la época de

²²⁵ [Traducción de la autora] En chino: 这种保守主义在我的作品里体现得淋漓尽致,我对环境的破坏和过度开发表现得很大的痛苦,甚至是愤怒 [...] 应该放慢速度,不应该把全部农村都变成城镇。我一直对八十年代以来的发展痛心疾首。

²²⁶ [Traducción de la autora] En chino: 此地已与县城连成一片,距青岛机场只有四十分钟的车程 [...] 我们村的大部分土地,已经成为大都会高尔夫球场的草地。

desarrollo. De esta manera, el escritor expresa su preocupación por la sociedad.

Mo Yan raras veces habla públicamente sobre su inclinación política ni de sus opiniones sobre asuntos sociales y a él no le gusta relacionar sus obras con su actitud política, pero se puede deducir según sus obras. Como hemos analizado en las partes anteriores, la ironía y lo dialectal son características de sus obras. *Rana*, como las otras obras, está repleta de ironías sobre la corrupción, la burocracia, sobre todas las oscuridades que se puede encontrar. Por ejemplo, cuando todos los niños comían carbón, Xiao Xiachun no comía porque «no tenía hambre. Eso se debía a que su padre era el guardián del granero» (Mo, 2010: 20)²²⁷; cuando hablaba Tía con el padre de Renacuajo sobre el Maotai, el licor más caro en China, éste preguntó por qué un licor de trigo era tan caro, Tía respondió «porque los que beben este tipo de licor no lo pagan sino que se lo regalan. Los que pagan solo pueden permitirse otro tipo [de licor] más barato [...]» (Mo, 2010: 60)²²⁸; cuando Renacuajo, al volver a su pueblo natal, se encontró con un chico que llevaba una barca, el chico le dijo las cuatro normas de los funcionarios de esta nueva época:

El primero es que el consumo de cigarrillos y alcohol les resulta gratuito, el segundo que apenas se gastan su salario, el tercero que casi no tocan a sus esposas. (Y de la última no me acuerdo) (Mo, 2010: 262)²²⁹.

Estos tres ejemplos son ironías sobre la corrupción (incluso en los funcionarios de bajo rango), el soborno y la falsedad de los funcionarios. Así critica al sistema y el Partido. La ironía es un método importante para criticar en su obra, por lo cual resulta bastante clara su actitud política: él no es ciegamente fiel al Partido. Mientras tanto, tampoco hace las críticas ciegamente. Desde la boca de Renacuajo, el escritor defiende la planificación familiar, lo que es prueba de la falta de ideología que

²²⁷ En chino: 他不饿, 因为他爹是公社粮库保管员。

²²⁸ En chino: 喝这酒的, 没有一个是自己掏钱的, 自己掏钱的, 只能喝这种。

²²⁹ En chino: 烟酒基本靠送, 工资基本不动, 老婆基本不用。

comentamos en el apartado anterior. Lo más importante no es si la opinión del escritor es correcta o no. Lo más importante es que el escritor enseña la sociedad que percibe y que él siempre está intentando pensar de una manera diferente, una manera independiente y lejos de la formación y la ideología que recibe.

En *Rana* aparecen muchos acontecimientos históricos de China después de 1949, sobre todo las diferentes políticas y movimientos. En *Rana*, la política es la causa directa que tiene como resultado la locura y muerte de la gente. Por la Gran Hambruna resultado del Gran Salto Adelante, millones de personas murieron y las madres no tuvieron comida durante el embarazo ni para dar de mamar a sus niños; debido a la Revolución Cultural tanto Tía como otras personas criticadas se volvieron locas y desesperanzadas, «Tía lanzó un grito horrible y se lanzó, como una leona, hacia Yang Lin (quien negó falsamente tener muchas relaciones sexuales con Tía)» (Mo, 2009b: 129)²³⁰; por la planificación familiar, Tía asistió a labores de aborto para más de dos mil niños y utilizó varios métodos casi bárbaros, por ejemplo, derribar el árbol y la casa para echar a la mujer embarazada de su propia casa y luego detenerla, investigar como una espía, para obligar a las embarazadas a abortar, mientras la gente inventaba varias maneras para «luchar» (construir un túnel subterráneo para huir, esconderse en un sótano, en un cesto en la barca, etc.); por el deseo del dinero promocionado por la Reforma y Apertura, la gente vende todo lo que puede. En la narración de Mo Yan, lo más importante que resulta de la política es el hambre, la muerte y la locura. No despierta la felicidad de la gente, sino el odio, el miedo e incluso la desesperanza. Si esto no es crítica a la política, ¿qué es? A través de estas críticas, podemos deducir que Mo Yan no siente satisfacción por la política y por eso la revela y la critica. En vez de alabar o cubrir la realidad, eligió revelarla y criticarla. ¿Acaso un escritor al servicio del estado criticaría así sin piedad sus políticas?

Él también se critica a sí mismo, a las malas costumbres de la nación china (Liu, Hui, 12 de octubre de 2012). Frente a políticas irracionales, la gente de esta nación no

²³⁰ [Traducción de la autora] En chino: 姑姑发出令人毛骨悚然的尖叫，像只扑食的母狮一样，猛扑到杨林身上。

se levantaba para luchar, sino que luchan y se matan entre ellos. Los campesinos en *Rana* son como el pueblo en *La muralla china* de Kafka, a quienes no les importa otra cosa más que sobrevivir y quienes son manipulados por el estado. Las malas costumbres son pruebas de la maldad de la naturaleza humana -cobardía, egoísmo, ignorancia, etc-. Con esta revelación, Mo Yan quiere expresar compasión por los demás:

Es imposible eliminar la maldad, porque su existencia es razonable. Sin la maldad no existirían la bondad y la belleza. Estas no pueden brillar si no coexisten con la maldad. Estos son mis pensamientos al respecto de las oscuridades y fealdades existentes. [...] La verdadera compasión es la dirigida a un canalla, porque el canalla es también una víctima (Mo, 12 de octubre 2012)²³¹.

Esta compasión es lo que propone el escritor a través de tantos conflictos y fealdades en la obra. En *Rana*, tanto Tía, Renacuajo como Yuan Sai son canallas pero también son víctimas de la política, de la maldad de la naturaleza humana.

Mo Yan también ha hecho comentarios sobre la relación entre la literatura y la sociedad. En la entrevista de Nobelprize.org, comenta que esta relación es como el pelo y el cuerpo. La literatura es el pelo: si el cabello es bonito, toda la persona parece mejor; pero si se es calvo, también se puede vivir ya que tener poco cabello no amenaza a la vida (Nobelprize.org, 6 de diciembre de 2012). Después de cien años de la muerte del cuerpo, el cabello es la única cosa que se queda en la tumba. Reconoce una determinada función de la literatura en la sociedad, también afirma que esta influencia es sutil: quizá no se percibe a corto plazo, pero configura la mentalidad de la gente y luego la gente cambia la sociedad. Su idea tiene un leve matiz sociocrítico. Para él, la literatura es como un experimento para investigar la naturaleza humana.

²³¹ [Traducción de la autora] En chino: 不可能把恶消灭干净, 恶它们的存在是有理由的。因为没有恶的存在, 善和美也就无处生存。只有跟恶和平相处, 善和美才可以发出更加灿烂的光芒。这也是我对当下社会上各种黑暗现象、丑陋现象的认识 [...] 真正的悲悯, 真正的同情心应该是对恶棍的同情, 因为恶棍实际上也是一个受害者。

Como dijo Sartre, la función de la literatura trata de

[...] cambiar la concepción que el hombre tiene de sí mismo [...] [y] revelar el mundo, y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades (Sartre, 1969: 12, 54).

Como dijo Mo Yan, él es «un cobarde en la vida real» y «un audaz en las novelas». Según el análisis que elaboramos, esta dualidad está claramente reflejada en su vida y su escritura.

En sus obras, no hay personajes de los arquetipos del realismo socialista; si hubiera algunos sería para hacer parodia y crítica al Partido. Tampoco hay clichés ni una ideología que pertenezcan al realismo socialista. La falta de estos componentes, los cuales son básicos de la literatura del realismo socialista y la literatura de propaganda, es una prueba para oponerse a la acusación a Mo de ser un escritor de propaganda.

De esta manera rebelde al realismo socialista, Mo Yan cumple su obligación como escritor de revelar la realidad. A la hora de hacer críticas, Mo intenta hacer críticas desde el punto de partida del humanismo, el cual es la «raíz» de las personas en palabras de la escuela literaria de «buscar raíces», en vez de negar todas las políticas del Partido o sólo cantar el himno a dichas políticas. Por supuesto, puede ser que los lectores no estén de acuerdo con las opiniones del escritor, pero tienen que admitir que éste estaba intentando revelar la sociedad verdadera, en la que él se percibe como uno de los miembros de dicha sociedad, en vez de la sociedad que existe en la propaganda comunista o en la propaganda capitalista. Lo que Mo revela en sus obras es la gran influencia de la política sobre el pueblo, o sea, las personas comunes o más débiles. La gran preocupación del escritor por las condiciones de la vida en China y por la maldad de la naturaleza humana es una señal del humanismo expresado en sus obras, un humanismo que comparten todas las obras artísticas canonizadas por el Premio Nobel y por otros países. Dicha preocupación es humanista porque ayuda a «cambiar la concepción que el hombre tiene de sí mismo» y ayuda al

hombre a entender mejor a los demás (Sartre, 1969: 12, 54).

Es cierto que Mo no ha cumplido su deber muy bien en cuanto al compromiso de proponer soluciones a los problemas sociales, lo cual indica su cobardía en la vida real. En *Rana* no ha sugerido ningún método para cambiar la situación social y política, sino solo la compasión. Para encontrar la «raíz» del ser humano, la compasión podría ser una orientación. Pero para la gente que vive ahora, la compasión, en cierta medida, significa aceptación, aceptación de las injusticias y las fealdades. Estos dos puntos juntos evidencian el conservadurismo en el área política del autor. En este sentido, *Rana* y la mayoría de las obras de Mo no propone «recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana» (Sartre, 1969: 74). O tal vez, tendremos que tener «compasión» por Mo Yan, quien está en el régimen que le impone cierta limitación a la hora de escribir; y, al mismo tiempo, con expresar su idea ha intentado hacer lo que puede al revelar y criticar la sociedad.

Según Sartre, un intelectual es alguien que «se mete donde no le llaman»:

Originalmente, el conjunto de los intelectuales aparece como una diversidad de hombres que adquirieron alguna notoriedad por medio de trabajos relacionados con la inteligencia (ciencias exactas, ciencias aplicadas, medicina, literatura, etc.) y que abusan de esa notoriedad para salir de sus dominios y criticar a la sociedad y a los poderes establecidos en nombre de una concepción global y dogmática (vaga o precisa, moralista o marxista) del hombre (Apud. Castellet, 1976: 15).

Aunque Mo no ha realizado todas las funciones de los intelectuales propuesta por Sartre²³², no se puede negar sus esfuerzos de intentar ser un intelectual que

²³² Según Castellet, Sartre resumió el papel de los intelectuales en seis puntos:

1. Luchar contra el renacimiento perpetuo de la ideología en las clases populares, esto es, ayudar a destruir las representaciones ideológicas que se hacen de sí mismas y de su poder (el héroe positivo, el culto de la personalidad, la magnificación del proletariado, por ejemplo, parecen productos de la clase obrera, pero son, en realidad, desperdicios de la ideología burguesa y, como tales, hay que destruirlos).
2. Usar del

cumple los requisitos de Sartre. Mo Yan es un escritor humanista, o mejor dicho, un escritor que se preocupa por los valores esenciales y las condiciones de vida del ser humano. Quizá no esté totalmente cualificado para ser un intelectual, pero en absoluto es el escritor de propaganda que sirve a la ideología de determinado partido. Desde nuestro punto de vista, su preocupación como humanista y su intento constante de criticar al régimen que lo patrocina (como dijo Laughlin, «Mo Yan writes about political tensions in Chinese society and the tragic mistakes of the Chinese Communist Party with humanism and conscience») son méritos suyos por los cuales gana el Premio Nobel de Literatura.

capital-saber dado por la clase dominante a fin de elevar la cultura popular, es decir, construir los fundamentos de una cultura universal. 3. En la medida de las posibilidades, ayudar a formar «técnicos del saber práctico» en las clases desvalidas. 4. Recuperar las propias finalidades (la universalidad del saber, la libertad de pensamiento, la verdad) y tratar de convertirlas en una realidad a conseguir por todos. 5. Radicalizar las acciones en curso, mostrando, más allá de los objetivos inmediatos, los lejanos, es decir, la universalización como finalidad histórica de las clases trabajadoras. 6. Hacerse, levantarse contra cualquier poder constituido -comprendido el poder político que se expresa a través de los partidos de masas y el aparato de la clase obrera- guardián de las finalidades históricas perseguidas por las masas (Castellet, 1976: 18-19).

Obviamente, Mo cumple tres de estos puntos (el primero, el segundo y el cuarto), mientras que los otros tres puntos restantes los cumple sólo en parte.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis, desarrollada y profundizada desde mi trabajo de fin de máster que se enfocó en un análisis sociocrítico a una sola obra *-Rana-*, hemos intentado tratar la relación entre las obras literarias de Mo Yan y la política, la cual es un buen ejemplo para entender las influencias mutuas entre estas dos áreas superestructurales; sobre todo en China, ya que siempre causan polémica o malentendidos en Europa debido a las diferencias de idioma, cultura e ideologías.

Mo Yan, sin duda, es un escritor humanista y realmente merecedor del Premio Nobel de Literatura, sus obras son combinaciones del valor literario y del valor social. Aunque se acusó a este premio durante mucho tiempo de estar politizado, las obras de Mo Yan sí que encajan en los criterios del premio.

La primera observación que debemos destacar es el carácter de Mo de ser comprometido. Aunque Mo nació, se formó y vive en China, es el escritor que hace más críticas y más agudas a las injusticias y la hipocresía de este país. Al contrario de lo que dicen la mayoría de los comentarios, no ha sido contaminado por la propaganda política e intenta describir con simpatía la sociedad y los pueblos desde un punto de vista humanista y de la forma más neutral posible. Quizá por la experiencia que ha vivido, Mo tiene un entendimiento más profundo de este país y de este pueblo. Considerando sus cargos en el Ejército y en la Asociación de Escritores de China, hay que admitir y admirar su gran esfuerzo y el valor demostrado en sus obras.

Todos los recursos literarios -el lenguaje, el contenido, los personajes, el estilo- son recursos que utiliza Mo Yan para hacer críticas a la sociedad y enseñar su preocupación por el ser humano. La sociedad a la que se dirigen las críticas de Mo no solo es la sociedad china, sino también las sociedades de otros países. Es decir, el pueblo Gaomi es una representación de la sociedad china, mientras China representa al mundo, porque a lo largo de la historia el ser humano comparte todos los conflictos históricos (v.gr. la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, etc.) y los

conflictos no históricos que llevaban tiempo siendo los temas principales de los estudios (apartado IV.6 dedicado a los conflictos en las obras). Por eso, tanto las obras de Mo como sus preocupaciones y críticas se dirigen a todos los pueblos del mundo, o sea, al ser humano, lo cual eleva sus obras al nivel humanista.

La segunda observación, que también es uno de los objetivos de esta tesis, es la inevitable relación entre la literatura y la política. Aunque la influencia política no es algo apreciado en la sociedad moderna occidental y siempre se intenta alejar el arte de la política, la política nunca existe independientemente y ya ha penetrado al arte sin que nos demos cuenta. No nos podemos olvidar de las teorías de la antigüedad. En sociedades mucho menos complicadas que la sociedad donde nos encontramos hoy, los estudios plantearon la relación entre la política y la literatura y se ofrecieron a juntar estos dos elementos superestructurales para una mejor *polis*. Desde su punto de vista, la literatura, junto con todos sus componentes, tiene una esencia social y política, de la cual deriva en correspondencia su función social y política. Ellos fueron más sabios y honestos que nosotros, porque muchas personas de hoy, distraídas por la diversa y compleja apariencia de la sociedad moderna, no son capaces de ver o incluso rechazan vincular estas dos áreas. Todas las ideas, ya sea la de admitir y promover la relación entre la literatura y la política o la de perseguir la «pura estética no contaminada», son, hasta cierto punto, ideas políticas, porque según Aristóteles el ser humano es *zoon politikón*. En esta tesis, las obras de Mo Yan demuestran completamente dicha relación.

Por un lado, la política tiene presencia antes, durante y después de la creación literaria, de la cual deriva la necesidad de los estudios sociocríticos y sociológicos de la literatura. En el caso de Mo, la política es como una sombra invisible en su vida y en sus obras. La política acompaña al escritor en su infancia, su formación y su estancia en el Ejército, a través de las cuales la política deja tanta influencia en la vida y los pensamientos de Mo Yan que sus novelas están llenas de las huellas de la política como el contexto, las preocupaciones y las reflexiones. Incluso después de que Mo tuvo las novelas terminadas la política no lo dejó tranquilo. La política sigue

ejerciendo su poder sobre las obras hechas de diferentes maneras: algunas maneras son más sutiles e imperceptibles como las modificaciones hechas por los traductores, otras son más directas y duras como las ediciones y la censura. Podemos concluir que la política, por su esencia y con su ventaja absoluta (por el poder) frente a la literatura, puede ejercer una influencia más directa e inmediata sobre la literatura. Es imposible que exista una obra literaria que no reciba la influencia de la política.

Por otro lado, la literatura tiene su propia autonomía, o por lo menos, sus creadores -los escritores- siempre intentaban conseguir esta autonomía. La escuela literaria de «buscar raíces» es el método elegido por Mo para conseguir este objetivo. Inevitablemente, esta escuela, como todas las otras escuelas literarias, contiene matices políticos. Sin embargo, utilizando los recursos que la política no aceptaba durante mucho tiempo en China, consiguió trasladar la atención de las novelas a la vida, o sea, al ser humano, en vez de a la política. Esto es un aspecto que enseña el valor literario de las obras de Mo, mientras que también es el primer paso por el que Mo, como un escritor y un representante de la literatura, se rebela contra la política.

El segundo paso es algo que repetimos muchas veces en la investigación: hacer parodia y crítica. Con este paso, el escritor comprometido no solo plantea dudas sobre el control de la política sobre la literatura, sino también cuestiona la legitimidad del poder de la política que tiene bajo control todos los aspectos de la vida. Mo ha hecho un muy buen trabajo en este aspecto, mientras muchos escritores ni se atreven a dar este paso y algunos solo se quedan en este paso sin considerar el valor artístico de las obras literarias. Este es el aspecto donde se encuentra el valor político y social de las obras de Mo Yan. En realidad, desde nuestro punto de vista, éste también es el motivo por lo cual Mo ganó el Premio Nobel de Literatura.

Con estos dos pasos, la literatura intenta y a veces consigue que la política relaje el control. Por ejemplo, la escuela literaria de «buscar raíces» fue considerada una escuela vanguardista que quiere advertir o rebelarse contra el poder, y ahora está admitida por la política y el poder dominante hasta convertirse en una escuela literaria corriente. No era posible imaginar que los libros de Mo fueran publicados en la China

de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, mientras en el siglo XXI se publican con normalidad. Como dijo Long Yingtai, escritora taiwanesa y ex Ministra de Cultura de Taiwán, estas obras pueden ayudar al gobierno chino a tener en cuenta los valores compartidos por todo ser humano en vez de solo el poder (Ifeng, 12 de octubre de 2012). Obviamente, en comparación con la influencia directa ejercida por el poder sobre la literatura, la influencia que puede dejar la literatura es más sutil, indirecta y tarda más en cambiar sus objetos, es como la lluvia de primavera que moja las cosas sin mucho relámpago ni trueno²³³. Es difícil medir y observar la influencia de la literatura en la política porque dicha influencia es recibida por la gente subconscientemente y muchas veces transforma los modos de pensar o las ideas poco a poco durante un largo período, en vez de repentinamente. Aun así, no se puede negar esta *reactio* de la literatura hacia la sociedad e incluso hay que recordar y aprovecharse de esta característica de la literatura a la hora de realizar una creación literaria o analizar la intención de una obra literaria.

Una vez confirmada la relación mutua entre la literatura y la política, viene la pregunta de cómo es una obra literaria buena, y, cómo debería ser una obra literaria ideal. Para contestar esta pregunta pragmática en la creación y la valoración literaria, los teóricos propusieron varios planteamientos. Los marxistas, quienes están de acuerdo con dicha relación y la relación dialéctica entre la base y la superestructura, propusieron conceptos como el realismo y el compromiso. Cabe mencionar que algunos de ellos incluso plantearon una opinión mecánica en el sentido de que la literatura debería someterse a la política y servir como «rueda y tornillo» a la «construcción del pueblo y la revolución». Dicha idea es despreciada por muchos artistas y teóricos, pero, irónicamente, debido a que esta propuesta acierta con la esencia de la literatura y la política y la expresa de una manera directa, esta propuesta está aceptada y es llevada a la práctica en países muy diferentes, tanto en los llamados

²³³ Cito esta metáfora del poema titulado *La lluvia alegre de una noche en primavera* (en chino: 春夜喜雨) de Du Fu (en chino: 杜甫). La frase en chino es: 随风潜入夜, 润物细无声. [Traducción de la autora]: Por la noche con el viento llega (la lluvia), tranquilamente moja todas las cosas.

comunistas o socialistas como en los capitalistas, aunque, como dijeron muchos teóricos de la sociología de literatura y de la escuela de Frankfurt, no podemos negar que en los países capitalistas el poder del mercado es más obvio y ejerce más influencia²³⁴. Planteada por los bolcheviques y practicada principalmente en los países comunistas, esta propuesta se convirtió en un argumento de oponerse a un régimen diferente del capitalismo, lo cual no impide a los países capitalistas adoptarla y practicarla de manera más sutil y con más estrategias. Los países comunistas, por ejemplo, China, también aprenden de la Historia, por lo cual en el siglo XXI siguen practicando esta propuesta después de envolverla con otros vocabularios.

En un contexto así, donde el poder se hace cada día más astuto y se aprovecha de la literatura de manera más oculta, tanto los escritores como los lectores se enfrentan con más desafíos en la creación literaria o a la hora de contemplarla. Es decir, el contexto moderno demanda nuevos requisitos a la literatura y a las obras literarias buenas y valorables. Con la investigación desarrollada en esta tesis, creemos que una buena obra literaria debe ser y es capaz de ser un punto de encuentro de la literatura y la política, lo cual fue comprobado en las obras de Mo Yan. Una buena obra literaria es una obra literaria que cumple la función estética y la sociopolítica.

Cumplir la función estética se dirige a la composición literaria, esto es al texto, que es el elemento más básico y característico de la literatura, y a su propio significado denotativo. Para cumplir esta función, la obra debe contener novedades al utilizar o combinar los elementos literarios: el lenguaje, la forma literaria, el estilo, los personajes y el tema. Por eso, una mente vanguardista es necesaria tanto para los escritores como para los lectores y críticos. Por ejemplo, romper la unidad del espacio

²³⁴ Un ejemplo de cómo la política interviene en las actividades sociales a través de textos, en lo que no vamos a poder profundizar en esta tesis por cuanto excede sus límites, es el ejemplo de los think tanks. Según Tello Beneitez, los think tanks son «un instrumento útil de participación de la sociedad civil en la esfera pública y ayudan a encauzar el conocimiento sobre temas políticos, económicos y sociales» (Tello Beneitez, 2013: 21). Por ejemplo, en España, hay think tanks de diferentes ideologías que tienen una estrecha relación con los partidos políticos (v.gr. FAES es un think tank del Partido Popular y, según su página web, tiene noventa publicaciones, doce de las cuales son biografías; la Fundación de Pablo Iglesias es un think tank del Partido Socialista Obrero Español y tiene ciento veintidós publicaciones). Casi la mayoría de los think tanks tienen publicaciones y realizan actividades como congresos o seminarios.

y del tiempo, cambiar de narrador, combinar diferentes formas literarias e introducir lenguajes que no fueron considerados como literarios en una obra, son estrategias o trucos para causar los «extrañamientos» que podemos encontrar en las obras de Mo. El intento de cumplir esta función es un proceso de buscar los límites de la literatura y el idioma -buscar las cosas que pueden aparecer en una obra literaria y el poder del idioma de crear el clima literario y de transmitir mensajes-.

Cumplir la función sociopolítica tiene que ver con el significado connotativo y mítico del texto (Barthes, 1989). Al texto el escritor le concede cierto significado connotativo y mítico, que está intrínsecamente relacionado con los valores y las ideologías del escritor y de los lectores. Esta función es lo que indica el compromiso o el escritor comprometido, conceptos propuestos por Sartre. Algunos teóricos, como Jameson, piensan que los escritores debían ofrecer soluciones a los problemas sociales en sus escritos, lo cual es el poder de la utopía de la literatura, mientras algunos otros plantean el concepto de «humanizar». Como apunta Rodríguez Puértolas:

El arte y la literatura son creaciones y producción. El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte, con sus productos, satisface esta necesidad de humanización (Apud. Rodríguez Puértolas, 2008: 62).

En consecuencia, cumplir la función sociopolítica no se limita a conseguir la autonomía de la literatura frente al poder, sino también en conseguir la humanización de la sociedad, es decir, conseguir la autonomía del ser humano frente a los diferentes sistemas como la política y la economía. Todos estos sistemas -la política, la economía, la literatura y toda la sociedad- sirven para el objetivo humanista: el bienestar tanto intelectual como físico del ser humano y priorizar el método -la política- por encima del objetivo -el bienestar y el ser humano-.

Aunque parece fantasía, no es imposible que una obra literaria cumpla estas dos funciones. Según el análisis realizado en esta tesis, las obras de Mo Yan son un buen ejemplo del cumplimiento de estos dos deberes como un producto artístico y del equilibrio entre la literatura y la política. Está en todas las obras la ansiedad de seguir siendo vanguardista y la preocupación por las personas. Este es el motivo más

importante por el cual entró en canon del mundo literario a través de la concesión del Premio Nobel.

Algunos críticos propusieron que hacer crítica literaria es como «bailar con grilletes encima», mientras Mo Yan utilizó esta metáfora para describir la profesión de un escritor. Desde nuestro juicio, ser un escritor comprometido es «bailar con el lobo» y lo mismo es ser un buen crítico literario. Obviamente, escribir, como bailar, es una actividad artística que cuenta con muchos elementos y puede llevarse a la práctica de muchas maneras. El objetivo tanto de escribir como de bailar es presentar a los receptores un producto artístico que tenga la función de *docere* y *delectare*. «El lobo» se refiere a la política. Preferimos sustituir los «grilletes» por este animal feroz porque la política puede devorar y destruir a los escritores como un lobo. El oficio de un escritor comprometido es igual que un baile peligroso. La política, como el lobo en el baile, pone cierta limitación a los escritores en la creación artística. El escritor tiene que acordarse de la presencia de este lobo y tener mucho cuidado para protegerse, mientras hace todos los esfuerzos para presentar un espectáculo fenomenal -una obra comprometida- al público. Si el escritor pasa la línea o enfada a su pareja de baile, este «lobo» puede devorarlo sin dudar y el escritor se quedará sin posibilidad o autonomía para escribir: Ya conocemos a muchos escritores exiliados, asesinados o censurados a lo largo de la historia humana. La política no es un sistema pasivo como los grilletes sino activo que puede actuar como el lobo. Al mismo tiempo, cuenta con un poder superior a los escritores y puede ejercer una influencia directa sobre éstos.

La literatura puede, aunque parece muy difícil, ejercer influencia sobre la política y la sociedad. Pero, en comparación con el obvio poder que tiene la política sobre la literatura, el poder de la literatura es mucho más sutil y débil. No queremos ni podemos negar la autonomía de la literatura y, para que pueda ejercer más influencia, tenemos que buscar nuevas maneras de realizarla, como hicieron muchos teóricos literarios. Jameson nos aporta una perspectiva, que, a nuestro juicio, puede ser una posible solución:

It comes, finally, as an appropriate corrective to the doctrine of the

political unconscious [...], reasserting the undiminished power of ideological distortion that persists even within the restored Utopian meaning of cultural artifacts, and reminding us that within the symbolic power of art and culture the will to domination perseveres intact. It is only at that price -that of the simultaneous recognition of the ideological and Utopian functions of the artistic text- that a Marxist cultural study can hope to play its part in political praxis, which remains, of course, what Marxism is all about (Jameson, 1981: 299).

Con las aproximaciones a las teorías literarias de Oriente y Occidente y un análisis a Mo Yan y a sus obras, nos sorprenden las ideas sobre la relación de la política y la literatura en las que coinciden los filósofos y críticos a lo largo de historia y por el mundo. La política nace por el bienestar del ser humano en vez de por el poder y la literatura nace para ser herramienta en vez de ser un objetivo. Al fin y al cabo, el ser humano es un conjunto compuesto por individuos similares que están en búsqueda de cosas parecidas, lo que son valores compartidos por todo el mundo. Tanto un buen escritor como una buena obra literaria tienen que ser comprometidos, lo que es también el requisito para un buen crítico literario o un estudio académico. No hay que pasar por alto la composición de un texto porque es la base y una característica única de la literatura, pero tampoco hay que limitarse en solo analizar esta composición textual, ya que la composición textual no es el objetivo de un texto y sí lo es el compromiso que tiene el escritor.

En conclusión, en esta tesis nos hemos centrado en intentar analizar la relación entre la política y la literatura que existe desde hace mucho tiempo. Tomamos a Mo Yan y sus obras como ejemplos, pero creemos que dicha relación existe en todos los escritores de todos los países y nos conviene una perspectiva global a la hora de hacer crítica literaria, desde la cual podemos entender mejor las obras literarias y el mundo en el que nos encontramos. Me gustaría terminar la tesis con estas frases de Laughlin:

All literature has political meanings. No literary accomplishments are

purely aesthetic. It is not conceivable to me that a morally indefensible novel could be outstanding artistically (Laughlin, 17 de diciembre de 2012).

Esperamos que esta investigación sirva para los interesados en la literatura contemporánea china, en la teoría sociocrítica y sociológica literaria y en los estudios culturales e interdisciplinarios.

Anexo I Las publicaciones traducidas del chino directamente en España (2012-2017)

Número	2012			2013		
	Título	Autor	Editorial	Título	0	Editorial
1	Tao Te Ching	Lao-tse	Editorial Tecnos	Consuelo Mencheta: el jardín de los colores que vuelan	Antonio Martínez Cerezo	Consuelo Miguel-Mencheta Benet
2	Tao Te Ching	Lao-tse	Gaia Ediciones	Tao Te Ching: urdimbre verdadera del camino y su virtud	Lao-tse	Vsor libros
3	I Ching: secuencia de los cambios		Libros de la Resistencia	Tao te ching	Lao-tse	Los Libros del Olivo
4	Tao Te Ching	Lao-tse	Dojo Ediciones	El sueño de la aldea Ding	Yan Lianke	Automática Editorial
5	Cambios	Mo Yan	Editorial Seix Barral	El cielo a mis pies (1981-1949): antología de la poesía china moderna	Yu Dafu	Hiperión
6	Seis estampas de una vida a la deriva	Shen Fu	Plataforma Editorial	¡Boom!	Mo Yan	Kailas
7	El arte de la guerra	Sun-tzu	Tikal Ediciones	La ciudad fronteriza	Shen Congwen	Edicions Bellaterra
8	El paseante de cadáveres: retratos de la China profunda	Liao Yiwu	Editorial Sexto Piso	Liturgia del budismo de Nicheren Daishonin		Ediciones Civilización Global
9	El libro de Tao	Lao She	Taurus	Dame un abrazo	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora
10	Jimmy Liao: antologías de ilustraciones	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora	El arte de la guerra	Sun-tzu	Maceda Distribución de Libros
11	Contra el arte de la guerra	Mo Di	Proteus Libros	El libro de palo largo del maestro Tang Fong	Gabriel Soler Cueli	Gabriel Soler Cueli
12	Tao Te Ching	Lao-tse	Ediciones Martínez Roca	Rana	Mo Yan	Kailas
13	Diseños con citas	Pablo Camacho Vázquez	Pablo Camacho Vázquez	Los brigadistas chinos en la Guerra Civil: la llamada de España, 1936-1939	Hwein-Ru Tsou	Los Libros de la Catarata
14	Nieve en primavera	Moying Li	Editorial Bambú	Tratado clásico de acupuntura y moxibustión	Huangfu Mi	Miraguano Ediciones
15	El libro de un hombre solo	Gao Xingjian	Debolisillo	Inventos de la Antigua China	Den Yinke	Editorial Popular
16	Las veinticuatro categorías de la poesía	Si Kongtu	Editorial Trotta	De Picasso a Barceló: escultura española del siglo XX		Acción Cultural Española
17	Densidad vertical II		Future Arquitecturas	Inventos de la Antigua China	Deng Yinke	Editorial Popular
18	Tao Te Ching	Lao-tse	Creación Editorial	Pensamiento filosófico chino	Wen Haiming	Editorial Popular
19	Guerreros de seda	Juan Armentia Hernaez	Bidaideak	China en diez palabras	Yu Hua	Alba Editorial
20	Discurso acerca de la pintura por el monje Clabaza Amarga	Shitao Piyin	Editorial Universidad de Granada	Las flores de la guerra	Yan Geling	Punto de Lectura
21	La ventana	Chuang Sean	Barbara Fiore Editora	I Ching: el oráculo	Chang Su Yu	Vision Libros
22	Soy feliz, no me preocupo	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora			
23	Sagrada Familia: opus magnum de Gaudí	Jordi Bonet i Armengol	Inedita Blue			
24	La niña mariposa	Ana Galiao López	Celya Editorial			
25	El sueño de la montaña del oro	Zhang Ling	Ediciones Destino			
26	Sobre la contradicción	Mao Tse-Tung y otros	Brumaria			
27	Las flores de la guerra	Yan Geling	Alfaguara			

Tabla 3. Las publicaciones traducidas del chino directamente en España (2012-2013)

2014				2015		
Número	Título	Autor	Editorial	Título	Autor	Editorial
1	El arte de la guerra	Sun-tzu	Alianza Editorial	Una mirada al mundo del alma: la sanción de enfermedades kármicas con Tian Gong		Asociación Tian Gong
2	El arte de la guerra	Sun-tzu	Tikal Ediciones	China y el capitalismo global: reflexiones sobre marxismo, historia y política	Lin Chun	Ediciones de Intervención Cultural
3	Cuatretas chinas		Aldo Zeli	Después de Mao: narrativa china actual		Adriana Hidalgo editora
4	El libro del Monlam Kagyu: una compilación para la recitación		Fundación Rokpa	Paisaje de amor	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora
5	La antorcha de la verdad: prácticas preliminares del Mahamudra	Jamgon Kongtrul Lodro Taye	Fundación Rokpa	¿Verdad o mentira?	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora
6	El suplicio del aroma de sándalo	Mo Yan	Kailas	Palabras de fuego	Jidi Majia	Valparaíso Ediciones
7	¡Boom!	Mo Yan	Kailas	Salvador Dali: las obras de su vida		Dos de Arte Ediciones
8	La oveja descarnada	Yu Dafu	Kailas	Analectas		Editorial Verbum
9	Antología de cuentos de la dinastía Tang		Miraguano Ediciones	Gramática de la lengua china	Yip Po-ching	Ediciones Cátedra
10	Tratado completo de digitopuntura clínica	Ma Xiutang	Miraguano Ediciones	Tiempos solares		Pastel de Luna
11	El diario de la señorita Sofía; En el hospital	Ding Ling	Edicions Bellaterra	Mi marido Puyi: el último emperador de China	I Yi	Editorial Popular
12	Ojalá pudiera formular un deseo	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora	La espada Rayo de Luna y otros cuentos		Editorial Popular
13	Chino moderno para niños 1	José María Fernández Prieto	Pixel Pan	Tao Te King	Lao-tse	Sinuela
14	Memorias de la revolución cultural: conejitos	Lou Ying	Visor libros	Trece pasos	Mo Yan	Kailas
15	Hanzi para recordar: chino tradicional 2	James W. Heisig	Herder Editorial	Estudio lingüístico de la fábula "Una elección difícil"	Ying Xu	Editorial Comares
16	Proverbios de la antigua China	Li Geming	Miraguano Ediciones			
17	Los buenos vecinos	Choi Yun-Jeong	Editorial Juventud			
18	Artesanía tradicional de China	Jian Hang	Editorial Popular			
19	Luna fracturada	Ming Di	Valparaíso Ediciones			
20	El joven de la vida errante	Jiang Guangci	Hermida Editores			
21	Mandarin para el viajero		Editorial Planeta			
22	Familia	Ba Jin	Libros del Asteroide			
23	Literatura china	Yao Dan	Editorial Popular			
24	El licenciado número uno, Zhang Xie		Edicions Bellaterra			
25	Crónica de un vendedor de sangre	Yu Hua	Editorial Seix Barral			
26	Los cuatro libros	Confucio	Ediciones Paidós Ibérica			
27	No hace muy tiempo	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora			
28	La luna se olvidó	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora			
29	Viaje al Oeste: las aventuras del Rey Mono		Sinuela			
30	El suplicio del aroma de sándalo	Mo Yan	Kailas			
31	Técnicas elementales de captura en Wushu	Wang Xinde	Miraguano Ediciones			
32	Caligrafía china	Chen Tingyou	Editorial Popular			
33	Historia de las relaciones sino-españolas	Zhang Kai	Editorial Popular			

Tabla 4. Las publicaciones traducidas del chino directamente en España (2014-2015)

Número	2016			2017		
	Título	Autor	Editorial	Título	Autor	Editorial
1	Los cuatro libros	Yan Lianke	Galaxia Gutenberg	Citas del presidente Mao Tse-tung	Mao Tse-tung	Ediciones Akal
2	El clan del sorgo rojo	Mo Yan	Kailas	Gritos: diario de un loco y otros relatos	Lu Xun	Miraguano Ediciones
3	Diarios del Sáhara	Sanmao	Rata	Diarios de las Canarias	Sanmao	Rata
4	Tao te ching: el libro del camino y la virtud	Lao-tse	Valparaíso Ediciones	El rábano transparente	Mo Yan	Kailas
5	Como el viento de la tormenta que nos envuelve: antología de poesía china desde 1949		Ediciones La Lucerna	Mi mundo eres tú	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora
6	El pabellón e las peonías o Historia del alma que regresó	Tang Xianzu	Editorial Trotta	The worst travel to Spain and France	Mickeymann	Fandogamia Editorial
7	Gritos en la llovizna	Yu Hua	Editorial Seix Barral	Tao Te Ching	Lao She	Alianza Editorial
8	Arte de la guerra de Sunzi	Sun-tzu	La Esfera de los Libros	Voces desde Taiwán: antología de poesía taiwanesa contemporánea		Cuadernos del Laberinto
9	Un beso y adiós	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora	El patrimonio intangible del arte Chino: maestros de la	Yu Longling	Asociación Centro Cultura y Arte China
10	La piedra desobediente	Zhe Ahn	Barbara Fiore Editora	I Ching o El libro de los cambios		Alianza Editorial
11	Chineasy: expresiones para el día a día	Hsueh Shaolan	Lunwerger Editores	Mi querido gatito	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora
12	Trescientos poemas de la dinastía Tang		Ediciones Cátedra	Sueño en el pabellón rojo	Cao Xueqin	Galaxia Gutenberg
13	Un amor que destruye ciudades	Chang Eileen	Libros del Asteroide	Sueño en el pabellón rojo I	Cao Xueqin	Galaxia Gutenberg
14	En la oscuridad	Mai Jia	Ediciones Destino	Sueño en el pabellón rojo II	Cao Xueqin	Galaxia Gutenberg
15	Un día más contigo caminando por una tarde de primavera	Jimmy Liao	Barbara Fiore Editora	Prosas selectas de Dai Wangshu: escritos sobre Europa y Hong Kong		Editorial Comares
16	El manglar	Mo Yan	Kailas	El invisible	Ge Fei	Adriana

Tabla 5. Las publicaciones traducidas del chino directamente en España (2016-2017)

Bibliografía

Fuentes primarias

- Mo, Yan (莫言) (1992): *Sorgo rojo*, traducción al español de Ana Poljak, Barcelona, El Aleph.
- , (1995): [«Grandes pechos, amplias caderas»] 丰乳肥臀, en *Master* (大家), 5: 10-146; 6: 50-139.
- , (2003): [*El olor de novelas*] 小说的气味, Beijing, Editorial Mundo Contemporáneo (当代世界出版社).
- , (2005): [«¿Cómo me convertí en un novelista?»] 我怎样成了小说家, discurso en OUHK (The Open University of Hong Kong): <http://open.163.com/special/opencourse/moyan.html> [fecha del último acceso: 7 de febrero de 2018].
- , (2008): *Las baladas del ajo*, traducción al español de Carlos Ossés Torrón, Madrid, Kailas.
- , (2009a): *La vida y la muerte me están desgastando*, traducción al español de Carlos Ossés Torrón, Madrid, Kailas.
- , (2009b): [«Rana»] 蛙, en *The Harvest* (收获), 6: 105-207.
- , (2010): [*Rana*] 蛙, Shanghai, Editorial de Literatura y Arte de Shanghai (上海文艺出版社).
- , (2012a): [*Charla sobre la literatura*] 碎语文学, Beijing, The Writers Publishing House (作家出版社).
- , (2012b): [*El suplicio del aroma de sándalo*] 檀香刑, Beijing, The Writers Publishing House (作家出版社).
- , (2012c): [*Grandes pechos, amplias caderas*] 丰乳肥臀, Beijing, The Writers Publishing House (作家出版社).
- , (2012d): *Grandes pechos, amplias caderas*, traducción al español de Mariano Peyrou, Madrid, Kailas.
- , (2012e): [*La república del vino*] 酒国, Beijing, The Writers Publishing House (作

- 家出版社).
- , (2012f): *La república del vino*, traducción al español de Cora Tiedra, Madrid, Kailas.
- , (2012g): [*La vida y la muerte me están desgastando*] 生死疲劳, Beijing, The Writers Publishing House (作家出版社).
- , (2012h): [*Las baladas del ajo*] 天堂蒜薹之歌, Beijing, The Writers Publishing House (作家出版社).
- , (2012i): [«Mo Yan: Soy hijo de campesinos»] 莫言: 我是农民的儿子, en *China Models* (中国劳模), 12: 13.
- , (2012j): [*Sorgo rojo*] 红高粱家族, Beijing, The Writers Publishing House (作家出版社).
- , (12 de octubre de 2012): [*El pueblo de las novelas de Mo Yan. Entrevista con Mo Yan*] 莫言的小说故乡——莫言访谈录, entrevista publicada en Chinawriter.com.cn:
<http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-10-12/143482.html> [fecha del último acceso: 23 de agosto de 2018].
- , (18 de octubre de 2012): [«Dice Mo Yan»] 莫言说, en *Southern Weekly* (南方周末): <http://www.infzm.com/content/81987> [fecha del último acceso: 7 de junio de 2018].
- , (7 de diciembre de 2012): *Cuentacuentos*, traducción al español de Li Yifan, discurso en la ceremonia de la entrega del Premio Nobel de Literatura: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_s_p.html [fecha del último acceso: 7 de febrero de 2018].
- , (27 de febrero de 2013): [«La rebeldía de la Literatura»] 文学的造反, en *Cultura de Shanghai* (上海文学): <http://xinpiping.com/?p=1047> [fecha del último acceso: 23 de agosto de 2018].
- , (2013): *Rana*, traducción al español de Li Yifan, Madrid, Kailas.
- , (2014): *El suplicio del aroma de sándalo*, traducción al español de Blas Piñero Martínez, Madrid, Kailas.
- , (2016): *El clan de sorgo rojo*, traducción al español de Blas Piñero Martínez,

Madrid, Kailas.

---, (2018): [«Esperar a Moisés»] 等待摩西, en *Octubre* (十月), 1: 5-13.

Nobelprize.org (6 de diciembre de 2012): Interview with Mo Yan: <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1889> [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].

Referencias bibliográficas

Almond, Gabriel. A. (1966): *Comparative Politics: a developmental approach*, Boston, The Little Brown and Company.

Alonso, Víctor Vázquez (2014): «La libertad de expresión artística. Una primera aproximación», en *Estudios de Deusto*, 62 (2): 73-92.

Althusser, Louis (1970): «Ideology and Ideological State Apparatuses», en Althusser, Louis (1971): *Lenin and Philosophy and Other Essays*, traducción al inglés de Ben Brewster, New York, Monthly Review Press: 127-186.

Aristóteles (亚里士多德) (1981): [*La política*] 政治学, traducción al chino de Wu Enyu (吴恩裕), Shanghai, Editorial Commercial (商务印书馆).

---, (1991): «La Poética», en Aristóteles (1991): *Obras del alma, ética nicomaquea, ética eudemiana, política, constitución de Atenas y poética*, traducción al español de P. Samaranch, Madrid, Aguilar: 1081-1167.

---, (1996): [*La poética*] 诗学, traducción al chino de Chen Zhongmei (陈中梅), Beijing, Editorial Commercial (商务印书馆).

Aristóteles; Horacio Flaco, Quinto (1962): [*La Poética y la Espístola a los Pisones*] 诗学&诗艺, traducción al chino de Luo Niansheng (罗念生); Yang Zhouhan (杨周翰), Beijing, Editorial Popular de Literatura (人民文学出版社).

Aullón de Haro, Pedro (ed.) (1994): *La teoría de la crítica sociológica*, Madrid, Trotta.

Ayuso de Vicente, M^a Victoria (1990): *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid, Akal.

- Balibar, Étienne; Macherey, Pierre (1992): «On Literature as an Ideological Form», en Mulhern, Francis (ed.) (1992): *Contemporary Marxist literary criticism*, London, Longman: 34-54.
- Barthes, Roland (1989): *The Rustle of Language*, traducción al inglés de Richard Howard, California, University of California Press.
- BBC (11 de octubre de 2012): «Chinese autor Mo Yan wins Nobel Prize for Literature»: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-19907762> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- BBC Chinese (12 de octubre de 2012): [«Los medios de Hong Kong analizan las polémicas literarias y políticas provocadas por el hecho de que Mo Yan ganó el Premio Nobel»] 港媒分析莫言获奖文学与政治争议: https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese_news/2012/10/121012_hongkong_media_mo_yan.shtml [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Bennett, Tony (1992): «Marxism and Popular Fiction», en Mulhern, Francis (ed.) (1992): *Contemporary Marxist literary criticism*, London, Longman: 188-210.
- Branigan, Tania (11 de octubre de 2012): «Mo Yan's Nobel prize for literature sparks celebration in China», en *The Guardian*: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20121011/54352481189/mo-yan-nobel-de-literatura-2012.html> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Burguera, M^a. Luisa (ed.) (2004): *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Castellet, J. M. (1976): *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama.
- Casanova, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*, traducción al español de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama.
- , (2015): [*La República mundial de las Letras*] 文学世界共和国, traducción del chino de Luo Guoxiang (罗国祥); Chen Xinli (陈新丽); Zhao Ni (赵妮), Beijing, Editorial de la Universidad de Pekín (北京大学出版社).
- Chen, Hanci (陈汉辞) (12 de octubre de 2012): [«¿Por qué Mo Yan?»] 为何是莫言 en *China Business News* (第一财经日报): <http://book.sina.com.cn/news/c/2012-10-12/0224344672.shtml> [fecha del último

acceso: 25 de agosto de 2018].

Chen, Xiaoming (陈晓明); Tang, Yun (唐韵) (2013): [«El significado para China del hecho de que Mo Yan ganara el Premio Nobel»] 莫言获诺贝尔文学奖的中国意义, en *Journal of PLA Academy of Art* (解放军艺术学院学报), 2: 25-30.

Chen, Xing (陈兴) (2014): [«Los cambios del territorio del Premio Nobel de Literatura»] 诺贝尔文学奖版图轨迹, en *Foro de Cultura China* (中华文化论坛), 10: 162-167.

Chicharro, Antonio (2005): *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Universidad de Granada.

Cuesta Abad, José María; Heffernan Jiménez, Julián (eds.) (2005): *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.

Culler, Jonathan (1997): *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Díez, Pablo M. (11 de octubre de 2012): «Mo Yan, Premio Nobel de Literatura 2012», en *ABC*: <http://www.abc.es/20121011/cultura-libros/abci-premio-nobel-literatura2012-201210111236.html> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].

Dreijmanis, John (ed.) (2008): *Max Weber's Complete Writings on Academic and Political Vocations*, traducción al español de C. Wells, Gordon, United States, Algora Publishing.

Du, Enhu (杜恩湖) (7 de octubre de 2017): [«Hace un año Mo Yan donó su casa antigua al ayuntamiento de Gaomi»] 莫言一年前已将旧居捐给家乡高密, en *The Paper* (澎湃): http://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1816723 [fecha del último acceso: 5 de marzo de 2018].

Duran, Angelica; Huang, Yuhan (eds.) (2014): *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, Indiana, Purdue University Press.

Eagleton, Terry (2003): *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

---, (2006): *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Routledge.

El Cultural (11 de octubre de 2012): «Mo Yan gana el Premio Nobel de Literatura»:

- <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Mo-Yan-gana-el-Premio-Nobel-de-Literatura/3863> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- El Espectador (11 de octubre de 2012): «Chino Mo Yan gana premio Nobel de Literatura»:
<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/chino-mo-yan-gana-premio-nobel-de-literatura-articulo-380571> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Escarpit, Robert (1971): *Sociología de la literatura*, Barcelona, oiko-tau.
- Even-Zohar, Itamar (1990): «Polysystem Studies», en *Poetics Today*, Vol.11, N.1: 1-268.
- Fan, Xin (范昕) (12 de octubre de 2012): [«El vínculo entre Mo Yan y Shanghai»] 莫言与上海的缘分, en *Wen Wei Po* (文汇报):
<http://book.hexun.com/2012-10-12/146698135.html> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2009): «Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI», en *Dialogía*, 4: 142-174.
- Fischer, Ernst (1972): *El artista y su época*, traducción al español de María Nolla, Madrid, Fundamentos.
- , (1992): *The Necessity of Art. A Marxist Approach*, traducción al inglés de Anna Bostock, England, Penguin Books.
- Flood, Alison (11 de octubre de 2012): «Mo Yan wins Nobel prize in literatura 2012», en *The Guardian*:
<https://www.theguardian.com/books/2012/oct/11/mo-yan-nobel-prize-literature> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- , (11 de diciembre de 2012): «Mo Yan accepts Nobel prize, defends “necessary” censorship», en *The Guardian*:
<https://www.theguardian.com/books/2012/dec/11/mo-yan-nobel-prize-censorship> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Fontana, Josep (2017): *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*, Barcelona, Crítica.

- Gao, Hao (高皓) (12 de octubre de 2012): [«La embajada china acreditada en Suiza realizará una fiesta de celebración»] 中国驻瑞使馆将举行庆祝酒会, en *Periódico de Economía del siglo XXI* (21 世纪经济报道): <http://finance.sina.com.cn/roll/20121012/005913344855.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Gao, Ying (高颖) (2012): [«Características y tendencia de cambios de la diferencia de edad de las parejas del primer matrimonio: en el caso de Beijing»] 初婚夫妇年龄差的特点、变动趋势及分析——以北京为例, en *Population Journal* (人口学刊), Vol. 18, N. 4: 12-23.
- García Berrio, Antonio; Hernández Fernández, María Teresa (2004): *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Geng, Shan (耿杉) (2007): [«La creación artística que combina el realismo revolucionario y el romanticismo revolucionario»] 革命现实主义与革命浪漫主义相结合的艺术创作, en *Northwest Fine Arts* (西北美术), 2: 38-39.
- Goldblatt, Howard (2014): «A Mutually Rewarding yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator», en Duran, Angelica; Huang, Yuhua (eds.) (2014): 23-36.
- Guelbenzu, José María (11 de octubre de 2012): «Nobel de Literatura 2012. Premio merecido», en *El País*: https://elpais.com/cultura/2012/10/10/actualidad/1349891355_908016.html [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Gui, Xiaosun (桂小笋) (12 de octubre de 2012): [«Salió el resultado del Premio Nobel de Literatura. “Explotaron” las acciones “del concepto de Mo Yan”»] 诺贝尔文学奖颁布 引爆“莫言概念”股, en *Diario de la Bolsa* (证券日报): <http://stock.jrj.com.cn/hotstock/2012/10/12072414502376.shtml> [último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1999): «La sociocrítica», en Fuente Ballesteros, Ricardo de la (ed.) (1999): *La historia de la literatura y la crítica*, Salamanca, editorial Colegio de España: 135-158.

- Han, Shaogong (韩少功) (1985): [«La raíz de la Literatura»] 文学的根, en Wu, Yiqin (吴义勤) (ed.) (2006): [Los materiales para la investigación en Han Shaogong] 韩少功研究资料, Shandong, editorial de literatura y arte de Shandong (山东文艺出版社): 18-23.
- He, Jianming (何建明); Tan, Wuchang (谭五昌) (11 de octubre de 2012): [La entrega del Premio Nobel a Mo Yan y la Literatura China] 莫言获诺贝尔文学奖与中国文学: entrevista en el foro de People.com.cn, <http://fangtan.people.com.cn/GB/147553/350086/index.html> [fecha del último acceso: 14 de agosto de 2018].
- Hecht, Werner (ed.) (1973): *El compromiso en literatura y arte*, traducción al español de J. Fontcuberta, Barcelona, Peninsular.
- Horacio Flaco, Quinto (1894): *Epístola a los Pisones*, traducción al español de Marcelo Macías y García, Orense, Imprenta de Atonio Otero.
- , (2002): *Epístola. Arte poética*, traducción al español de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2002): «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», en Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2002): *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, traducción al inglés de Edmund Jephcott, California, Stanford University Press: 94-136.
- Ifeng (12 de octubre de 2012): [«Long Yingtai: Espero que el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel pueda “abrir el corazón de China”»] 龙应台: 望莫言获奖能令 “ 中 国 心 灵 打 开 ” : http://culture.ifeng.com/huodong/special/2012nuobeierwenxuejiang/content-1/detail_2012_10/12/18206231_0.shtml [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Iglesias Santos, Montserrat (1994): «Itamar Even-Zohar: “Polysystem Studies”» (Book Review)», en *Revista de Literatura*, LVI, 111: 165-169.
- , (2008): «Sistemas culturales y nuevo comparatismo», en *Ínsula*, 733-734, enero-febrero: 27-28.
- Jacobs, Andrew; Lyall, Sarah (11 de octubre de 2012): «After Fury over 2010 Peace

- Prize, China Embraces Nobel Selection», en *New York Times*: <http://www.nytimes.com/2012/10/12/books/nobel-literature-prize.html> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press.
- Jia, Mengyu (贾梦雨) (12 de octubre de 2012): [«Siempre está pensando en escribir»] “他整天在琢磨写作的事情”, en *Diario de Xinhua* (新华日报): <http://roll.sohu.com/20121012/n354705703.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Jiang, Mengwei (蒋梦惟) (12-de octubre de 2012): [«Mo Yan conmovió el Premio Nobel con la realidad y la imaginación»] 莫言用现实与幻想打动诺奖, en *Periódico de Comercio de Beijing* (北京商报): <http://money.163.com/12/1012/01/8DJ3TEG000253B0H.html#from=relevant> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Jiang, Zhiqin (姜智芹) (2015): [«Análisis de las preferencias de los receptores extranjeros a la hora de leer la literatura china contemporánea»] 中国当代文学海外接受中的解读偏好, en *Literatura comparada china* (中国比较文学), 3: 187-194.
- Jiao, Wen (焦雯) (12 de octubre de 2012): [«El escritor chino Mo Yan ganó el Premio Nobel de Literatura»] 中国作家莫言获诺贝尔文学奖, en *Periódico Cultural de China* (中国文化报): http://culture.ifeng.com/gundong/detail_2012_10/12/18192719_0.shtml [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Kenzaburo, Oe (2011): «Japan, The ambiguous, and Myself»: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-lecture.html [fecha del último acceso: 7 de junio de 2018].
- Kuhlmann, Úrsula (1983): «El debate Brecht-Lukács sobre el realismo y expresionismo», en *ESCENA. Revista de las artes*, Vol. 10, N. 2: 19-22.
- Lan, Chuanbin (兰传斌) (12 de octubre de 2012): [«Siempre describe al ser humano

- desde una perspectiva humana»] 我一直站在人的角度上写人, en *China Youth Daily* (中国青 年 报): http://zqb.cyol.com/html/2012-10/12/nw.D110000zgqnb_20121012_2-01.html [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Laughlin, Charles (17 de diciembre de 2012): «What Mo Yan's Detractors Get Wrong», en *New York Times*: <https://cn.nytimes.com/culture/20121217/c17moyan/dual/> [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].
- Lei, Xin (雷新) (12 de octubre de 2012): [«Los expertos dicen que Mo Yan es un ganador merecido del Premio Nobel de Literatura»] 专家称莫言 “折桂” 诺贝尔文学奖是实至名归, en *Periódico de CCPPC* (人民政协报): http://www.chinadaily.com.cn/hqgj/jryw/2012-10-12/content_7217177.html [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Li, Jie (李劫) (8 de diciembre de 2012): [«Mo Yan y el Premio Nobel: Encaja con la literatura campesina china que se imaginaba Occidente»] 莫言诺奖: 吻合西方想 象 的 中 国 农 民 文 学 , en *New York Times*: <https://cn.nytimes.com/china/20121208/cc08moyan/> [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].
- Li, Qingyu (李清宇) (12 de octubre de 2012): [«La raíz está siempre en Gaomi»] 根永在高密, en *Periódico de Economía del siglo XXI* (21 世纪经济报道): <http://roll.sohu.com/20121012/n354693168.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Liang, Huijuan (梁慧娟) (2009): [«La política y la literatura: la inmersión mutua y la interactividad»] 政治与文学: 互渗互动中相勉而行, en *Journal of Hebei Normal University/Philosophy and Social Sciences Edition* (河北师范大学学报哲学社会科学版), Vol. 32, No.3: 107-110.
- Liao, Yi (廖翊) (12 de octubre de 2012): [«Hacia el mundo con estilo y el espíritu chino»] 以中国风格中国精神中国气魄走向世界, en *Xinhua News* (新华每日电 讯): http://www.gov.cn/jrzg/2012-10/12/content_2241695.htm [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

- Liao, Yiwu (25 de diciembre de 2012): «Carta de Liao Yiwu contra Mo Yan»: http://www.estandarte.com/noticias/autores/carta-de-liao-yiwu-por-premio-nobel-a-mo-yan_1607_2.html [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].
- Literatura china de legalidad (2013): [«Sobre “el suceso de ajo” en el distrito Cangshan de la Provincia Shandong»] 苍山莽莽 谁主沉浮——记山东省苍山县“蒜薹事件”: http://blog.sina.com.cn/s/blog_7eab75450101ej7w.html [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].
- Liu, Daocai (刘道彩) (19 de octubre de 2012): [«¿El pueblo de Gaomi cambiará su nombre al pueblo de *Sorgo rojo*?»] 高密市难道要改称“红高粱市”? , en *Chinese Youth Daily* (中国青年报): http://zqb.cyol.com/html/2012-10/19/nw.D110000zgqnb_20121019_7-02.htm [fecha del último acceso: 5 de marzo de 2018].
- Liu, Hui (刘慧) (12 de octubre de 2012): [«¿De dónde viene la imaginación de Mo?»] 莫言的想象力源自何处? , en *Diario de Hebei* (河北日报): http://www.360doc.com/content/12/10/19/16/1993072_242453360.shtml [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Liu, James (刘若愚) (2006): [*La teoría literaria china*] 中国文学理论, Jiangsu, Editorial de Educación de Jiangsu (江苏教育出版社).
- Lu, Yuanyuan (卢圆媛) (12 de octubre de 2012): [«Ha escrito la Historia y ha traído reflexión»] 他开创了历史 也带来了反思, en *Periódico de Comercio de Chongqing* (重庆商报): <http://news.sina.com.cn/o/2012-10-12/104025344917.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Lu, Xun (2005): [«Sobre el derribo de la Torre Leifeng»] 再论雷峰塔的倒掉: <https://zh.wikisource.org/zh/%E5%86%8D%E8%AB%96%E9%9B%B7%E5%B3%B0%E5%A1%94%E7%9A%84%E5%80%92%E6%8E%89> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Lukács, Geörg (1969): «Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?», traducción al español de Irene L. Cusien, en (1969): *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo:

- Lyotard, Jean-François (2016): *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, traducción al español de Mariano Antolin Rato, Madrid, Cátedra.
- Ma, Heng (马衡) (2008): [«Un análisis breve sobre la relación entre la literatura y la política»] 简析文学与政治的关系, en *Los aficionados al periodismo* (新闻爱好者), 3: 71.
- Mao, Zedong (毛泽东) (mayo de 1942): [«La charla en el simposio de Literatura realizado en Yan'an»] 在延安文艺座谈会上的讲话: <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> [fecha del último acceso: 14 de agosto de 2018].
- Marcuse, Herbert (1977): *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon Press.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (1845): *Theses on Feuerbach*, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/theses/theses.htm> [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].
- Marín Lacarta, Maialen (2012): *Mediación, recepción y marginalidad: Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*, Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis doctorales en red: <http://www.tdx.cat/handle/10803/96261> [fecha del último acceso: 2 de octubre de 2018]
- Master (大家) (1996): [«El Primer Premio Literario de Dajia-Río Rojo»] 首届“大家·红河文学奖”, en *Master* (大家), 1: 204-205.
- MECD (2011): *Panorámica de la edición española de libros 2011. Análisis sectorial del libro*, Madrid, MECD: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/panoramica-de-la-edicion-espanola-de-libros-2011/edicion/14236C> [fecha del último acceso: 5 de octubre de 2018].
- , (2012): *Panorámica de la edición española de libros 2012. Análisis sectorial del libro*, Madrid, MECD: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/panoramica-de-la-edicion-espanola-de-libros-2012/edicion/14452C> [fecha del último acceso: 5 de octubre de 2018].

Ministerio de Comercio de la República Popular de China (2010): [*Resumen de los comercios entre China y la Unión Europea (27 países) en 2009*] 2009 年欧盟 (27 国) 货物贸易及中欧双边贸易概况 : https://countryreport.mofcom.gov.cn/record/view110209.asp?news_id=18838&id=6743 [fecha del último acceso: 14 de agosto de 2018].

---, (2012): [*Resumen de los comercios entre China y la Unión Europea (27 países) desde enero hasta junio de 2012*] 2012 年 1-6 月欧盟 (27 国) 货物贸易及中欧双边贸易概况 : https://countryreport.mofcom.gov.cn/record/view110209.asp?news_id=31005 [fecha del último acceso: 14 de agosto de 2018].

Ministerio de Cultura de España (2009): *Panorámica de la edición española de libros 2009. Análisis sectorial del libro*, Madrid, Ministerio de Cultura: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/panoramica-de-la-edicion-espanola-de-libros-2009/edicion/13784C> [fecha del último acceso: 5 de octubre de 2018].

---, (2010): *Panorámica de la edición española de libros 2010. Análisis sectorial del libro*, Madrid, Ministerio de Cultura: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/panoramica-de-la-edicion-espanola-de-libros-2010/edicion/13997C> [fecha del último acceso: 5 de octubre de 2018].

Nobel, Alfred (1895): *Alfred Nobel's Will*: https://www.nobelprize.org/alfred_nobel/will/ [fecha del ultimo acceso: 15 de agosto de 2018].

Nobelprize.org (12 de octubre de 2000): *The Nobel Prize in Literature 2000*: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2000> [fecha del ultimo acceso: 23 de agosto de 2018].

Nobelprize.org (11 de octubre de 2012): *The Nobel Prize in Literature 2012*: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/press-release/> [fecha del ultimo acceso: 23 de agosto de 2018].

Nobelprize.org (2018): *The Nobel Prize in Literature 1938*: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1938/summary/> [fecha del ultimo acceso: 23 de agosto de 2018].

- Oficina del Historial local de Cangshan (1998): [*Historial Local de Cangshan*] 苍山县志, Beijing, Editorial Zhonghua (中华书局)
- Osnos, Evan (11 de octubre de 2012): «Mo Yan and China's "Nobel Complex"», en *The New Yorker*: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/mo-yan-and-chinas-nobel-complex> [fecha del último acceso: 15 de agosto de 2018].
- Pan, Yu (潘妤) (12 de octubre de 2012): [«Las editoriales en Shanghai se pusieron a imprimir más obras de Mo»] 沪出版社紧急加印莫言作品, en *Oriental Morning Post* (东方早报): <http://money.163.com/12/1012/05/8DJEJJOK00253B0H.html> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Peng, Cheng (彭诚) (12 de octubre de 2012): [«El escritor chino Mo Yan ganó el Premio Nobel de Literatura de 2012»] 中国作家莫言获2012年诺贝尔文学奖, en *Diario de Fiscalización* (检察日报): http://news.jcrb.com/jxsw/201210/t20121012_962232.html [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- People (13 de octubre de 2000): [«El responsable de la Asociación de Escritores de China dijo en una entrevista: el Premio Nobel de Literatura fue utilizado por objetivos políticos y ya ha perdido su autoridad»] 中国作协负责人接受记者采访指出诺贝尔文学奖被用于政治目的失去权威性: <http://people.com.cn/GB/channel2/17/20001013/271023.html> [fecha del último acceso: 14 de agosto de 2018].
- Platón (1999): *La República*, traducción al español de José Manuel Pabón; Manuel Fernández-Gallano, Madrid, Alianza Editorial.
- Policinska, Marta (2008): «La literatura al servicio del estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la Unión Soviética de los años 20 y 30», en *Comunicación*, 6: 118-129.
- Pozuelo Yvancos, José María; Aradra Sánchez, Rosa María (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- RFA (7 de enero de 2015): [«Mo Yan ayuda al PCC a construir el "muro". El PCC se

- aprovecha del Premio Nobel para realizar propaganda»] 莫言为体制筑墙 中共利用诺奖搞大外宣 : <https://www.rfa.org/cantonese/features/hottopic/mo-yan-01072015115747.html> [fecha del último acceso: 29 de agosto de 2018].
- Rodríguez Puértolas, Julio (2008): «La crítica literaria marxista», en *Revista de crítica literaria marxista*, 1: 26-64.
- Sa, Mengwu (萨孟武) (2008): [*La historia de la teoría política china*] 中国政治思想史, Beijing, Editorial del Oriente (东方出版社).
- Sánchez Trigueros, Antonio (1996): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- Sartre, Jean-Paul (1943): *Las moscas*, traducción al español de Alfonso Sastre: <https://teoriaegologica.files.wordpress.com/2015/06/las-moscas.pdf> [fecha del último acceso: 28 de agosto de 2018].
- , (1948): *What is Literature?*, traducción al inglés de Bernard Frehiman, New York, Philosophical Library.
- , (1969): *¿Qué es la literatura?*, traducción al español de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada.
- Shan, Shibing (单士兵) (12 de octubre de 2012): [«Entender a Mo es, hasta cierto punto, entender China»] 读懂莫言, 某种意义上就是读懂中国, en *Xinhua News* (新华每日电讯): <http://cpc.people.com.cn/pinglun/n/2012/1012/c78779-19240943.html> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Shklovsky, Viktor (1917/1919): «Art as Device», en Berlina, Alexandra (ed.) (2016): *Viktor Shklovsky: A reader*, London, Bloomsbury Academic: 73-96.
- Sun, Yat-sen (孙中山) (20 de octubre de 1923): [*Sobre salvar el país con la naturaleza humana y sobre la autonomía regional. Discurso de bienvenida a los representantes del Noveno Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Cristianos de China*] 人格救国与地方自治——在广州欢迎中华基督教青年会第九次全国大会代表的演说, Guangzhou: <http://www.sunyat-sen.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=46&id=6743> [fecha del último acceso: 14 de agosto de 2018].

- Tang, Shiqi (唐士其) (2002): [*La historia de la teoría política de Occidente*] 西方政治思想史, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing (北京大学出版社).
- Tang, Xuepeng (唐学鹏) (12 de octubre de 2012): [«El realismo mágico de Mo Yan»] 莫言的魔幻现实主义, en *Periódico de Economía del siglo XXI* (21 世纪经济报道): <http://business.sohu.com/20121012/n354693622.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Tang, Yu (唐宇) (2006): [«Neo-Historical Novel: Definition, Theoretical Background and Literary Relations»] 新历史小说: 定义、理论背景及文学渊源, en *Journal of Beijing University of Technology (Social Sciences Edition)* (北京工业大学学报社会科学版), 5: 77-81.
- Tao, Feng (陶峰) (12 de octubre de 2012): [«Sonreímos tranquilamente»] 让我们从容地微笑, en *Diario Jiefang* (解放日报): http://news.ifeng.com/gundong/detail_2012_10/12/18203895_0.shtml [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Tello Beneitez, Marta (2013): *Guía de Think Tanks en España*, Madrid, Fundación Ciudadanía y Valores.
- Trotsky, León (1923): «La escuela poética formalista y el marxismo», en Cuesta Abad, José María y Heffernan Jiménez, Julián (eds.) (2005), Madrid, Akal.
- Urbina, Eduardo (1990): «La ironía temática en el Quijote. Una aproximación.», Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_21.pdf [fecha del último acceso: 23 de agosto de 2018].
- Vargas Llosa, Mario (11 de mayo de 2000): *Literatura y política: dos visiones del mundo*, México, conferencia de Cátedra Alfonso Reyes.
- Vargas Llosa, Mario; Magris, Claudio (2014): *La literatura es mi venganza*, Barcelona, Anagrama.
- Vega, María José; Carbonell, Neus (1998): *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- Wang, Chenying (2016): «La traducción de la literatura china en España», en *Estudios de Traducción*, 2016, 6: 65-79.

- Wang, Guoping (王国平) (12 de octubre de 2012): [«Una llamativa señal en la divulgación de la cultura china en Occidente»] “中学西渐”过程中一个醒目路标, en *Diario Guangming* (光明日报): <http://www.scio.gov.cn/zhzc/10/Document/1228481/1228481.htm> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Wang, Lan (王兰) (12 de octubre de 2012): [«Los efectos positivos producidos por el hecho de que un escritor chino ganara el Premio Nobel»] “诺奖”花落中国的积极意义, en *Diario de Shanxin* (陕西日报): <http://theory.people.com.cn/n/2012/1012/c49157-19238503.html> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Wang, Le (王乐) (12 de octubre de 2012): [«El mundo puede conocer más la literatura china»] 世界得以更多了解中国文学, en *Wen Wei Po* (文汇报): http://www.cas.cn/zt/sszt/2012nobelprize/literature/201210/t20121012_3657955.shtml [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Wang, Qingsheng (王庆生) (2000): [«El reflejo de la vida y la atención a la política. Una charla sobre la relación entre la literatura y la política»] 反映生活与关注政治——关于文学与政治关系的对话, en *Mensual de Estudio* (学习月刊), 5: 6-8.
- Wang, Xiaohua (王晓华) (12 de octubre de 2012): [«Una muestra de que el idioma chino se supera a sí mismo»] 汉语文化自我超越的标志, en *Diario de Shenzhen* (深圳特区报): <http://roll.sohu.com/20121012/n354709358.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Wang, Xiaoping (王晓平) (2014): [«Resumen de los comentarios de los estudiosos de Sinología sobre el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel»] 海外汉学界对莫言获诺奖的反应综述, en *Comentarios Literarios* (文学评论), 2: 91-100.
- Wästberg, Per (10 de diciembre de 2012): *Award ceremony speech*: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/ceremony-speech/> [fecha del último acceso: 24 de agosto de 2018].
- Weber, Max (1919): *La política como vocación*: <http://www.copmadrid.es/webcopm/recursos/pol1.pdf> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

14 de agosto de 2018].

---, (2010): [*La academia y la política*] 学术与政治, traducción al chino de Qian Yongxiang (钱永祥), Guilin, Editorial de la Universidad Normal de Guangxi (广西师范大学出版社).

Wu, Yue (吴越) (12 de octubre de 2012): [«La imaginación de Mo llega a todo el mundo»] 莫言的想象力通行全世界, en *Wen Wei Po* (文汇报): <http://star.news.sohu.com/20121012/n354755389.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

Xie, Jingguo (谢静国) (2006): [*Sobre los temas y consciencia de narración en las novelas de Mo Yan (1983-1999)*] 论莫言小说 (1983-1999)的几个母题和叙述意识, Taiwán, Información de Xiuwei (秀威资讯).

Xu, Baike (徐百柯) (12 de octubre de 2012): [«Mirar el mundo único desde una perspectiva única»] 以独特见解透视独特世界, en *China Youth Daily* (中国青年报): <http://politics.people.com.cn/n/2012/1012/c70731-19235832.html?prolongation=1> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

Yan, Hui (颜慧) (12 de octubre de 2012): [«Felicidades de los colegas escritores»] 来自作家朋友的衷心祝贺, en *Literature and Art Newspaper* (文艺报): <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2012-10-12/65194.html> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

Yan, Jincheng (颜金成) (12 de octubre de 2012): [«Dos empresas de medios que cotizan en la Bolsa tienen contacto con el Premio Nobel por primera vez»] 两上市传媒公司首度亲密接触诺贝尔文学奖, en *Periódico de la Bolsa* (证券时报): <http://finance.sina.com.cn/stock/t/20121012/001313344884.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

Yang, Ou (杨鸥) (12 de octubre de 2012): [«La primera vez que un escritor chino gana el Premio Nobel de Literatura»] 中国作家首捧诺贝尔文学奖, en *El Diario del Pueblo* (人民日报海外版): http://paper.people.com.cn/rmrhwb/html/2012-10/12/content_1125002.htm?div=-1 [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

- Yang, Yang (杨扬) (2005): [*Los materiales para la investigación sobre Mo Yan*] 莫言研究资料, Tianjin, Editorial Popular de Tianjin (天津人民出版社).
- Yang, Yi (杨义) (2011): [«El Moísmo y su teoría literaria»] 墨辩与墨子的文学思想, en *Shaanxi Social Science Review* (陕西社会科学论丛), Vol. 2, No. 1: 1-7.
- Ye, Kai (叶开) (2008): [*Comentarios y biografía sobre Mo Yan*] 莫言评传, Henan, Editorial del Arte de Henan (河南文艺出版社).
- , (12 de octubre de 2012): [«Mo Yan y su único mundo literario»] 莫言和他的独特文学世界, en *Diario de Shenzhen* (深圳特区报): http://news.ifeng.com/gundong/detail_2012_10/12/18207119_0.shtml [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Yi, Peng (衣鹏) (12 de octubre de 2012): [«La capacidad de soportar de Mo Yan»] 莫言的承载力, en *Periódico de Economía del siglo XXI* (21 世纪经济报道): <http://roll.sohu.com/20121012/n354723809.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Yu, Zongming (余宗明) (12 de octubre de 2012): [«Mo Yan, una “rana” cantante»] 莫言, 一只吟唱的“蛙”, en *Diario de Haikou* (海口晚报): http://blog.sina.com.cn/s/blog_62fa32410101brt5.html [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Zhang, Libo (张丽波) (ed.) (1996): [«¿Cómo es Grandes pechos, amplias caderas?»] 《丰乳肥臀》是一本什么样的书?, en *Manuscrito de Bandera Roja* (红旗文稿), 12: 15-17.
- Zhao, Guangjun (赵广俊) (12 de octubre de 2012): [«Mo Yan ganó el Premio Nobel de Literatura»] 莫言获诺贝尔文学奖, en *Diario Guangming* (光明日报): http://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2012-10/12/nw.D110000gmrb_20121012_3-01.htm?div=-1 [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].
- Zhao, Yong (赵勇) (2012): [«Mo Yan y el Premio Nobel. La literatura y la política. El escritor y el intelectual.»] 莫言与诺奖·文学与政治·作家与知识分子, en *Yue Hai Feng* (粤海风), 6: 10-17.
- Zheng, Liangen (郑连根) (12 de octubre de 2012): [«El hecho de que Mo ganara el

Nobel es una prueba para el pueblo chino»] 莫言获诺贝尔文学奖测试国人心态 , en *Diario de Ji'nan* (济 南 日 报): <http://news.sina.com.cn/pl/2012-10-12/082925343898.shtml> [fecha del último acceso: 25 de agosto de 2018].

Zhou, Chunxia (周春霞) (2015): [«Las traducciones de las novelas de Mo Yan. Las traducciones de *La república del vino* y *El suplicio del aroma de sándalo* como ejemplos»] 莫言小说在西班牙的译介——以《酒国》和《檀香刑》的西语译本为例, en *Southern Cultural Forum* (南方文坛), 3: 32-35, 52.

Zhou, Dongxiang (周冬香); Li, Li (李立) (2012): [«Un breve análisis de los elementos políticos en el hecho de que Mo ganara el Premio Nobel»] 浅析诺贝尔文学奖中的政治因素, en *Revista de Ciencia y Educación* (科教导刊), 5: 211-212.

Zhu, Xiaojin (朱晓进) (2004) : [*El siglo no literario: Análisis a la relación entre la literatura china y la cultura política en el siglo XX*] 非文学的世纪: 20 世纪中国文学与政治文化关系史论, Nanjing, Editorial de la Universidad Normal de Nanjing (南京师范大学出版社).

Sitografía

airityLibrary: www.airitylibrary.com [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Asociación de Escritores de China: www.chinawriter.com.cn [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Base de datos de libros del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn/bases-de-datos-de-libros.html [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Base de datos Nacional de Ciencias Sociales de China: www.nssd.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Biblioteca Digital de Castilla y León: www.bibliotecadigital.jcyl.es [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Biblioteca Nacional de China: www.nlc.cn [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Blog de Itamar Even-Zohar: www.tau.ac.il/~itamarez/ [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Blog de Mo Yan: www.blog.sina.com.cn/u/1672272373 [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: sede.educacion.gob.es/publiventa/inicio.action [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

CNKI: www.cnki.net [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Colegio del Ejército Popular de Liberación: www.junyi.mil.cn [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Cultura de Shanghai (revista): www.xinpiping.com [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Dialnet: www.dialnet.unirioja.es [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Fundación FAES: www.fundacionfaes.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

JSTOR: www.jstor.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

La Academia de Suecia: www.svenskaakademien.se [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Marxists Internet Archive: www.marxists.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Ministerio de Comercio de la República Popular de China:
<http://www.mofcom.gov.cn/> [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Oxford Reference: www.oxfordreference.com [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Premio Nobel: www.nobelprize.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

ProQuest: www.proquest.com [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Proyecto de texto chino: www.ctext.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

Taiwan Scholar Journal Database: www.tw scholar.com [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].

The Museum of Dr. Sun Yat-sen: www.sunyat-sen.org [fecha del último acceso: 25 de octubre de 2018].